هذا العدد

قدمت « فصول » فى العددين الثانى والثالث من المجلد الأول منها المناهج المختلفة لدراسة الأدب ، الشائعة فى زمننا الراهن ، ومنها الأسلوبية . ومن الواضح أن العمل فى هذين العددين كان بمثابة تحديد لإطار الخريطة ، ولأبرز المعالم التى تضمها ، على نحو إجمالى . وكان المفهوم أن يلحق هذا الإجمال شىء من التفصيل ، فيستقل كل منهج من هذه المناهج بعدد من أعداد المجلة ، حتى تتاح له مساحة أوسع ، يظفر فيها من الباحثين بالاستقصاء المطلوب .

وعدد اليوم من « فصول » ، وقد أفرد للأسلوبية ، هو بداية فى إنجاز هذه الخطة ، التى لا ينبغى أن نتوقع إنجازها كاملة قبل مضى عدد من السنين . على أنه من المفهوم أيضا أن الكلام عن الأسلوبية لا ينتهى بهذا العدد ؛ فإن تفريعاتها الداخلية قد تحتاج فى وقت لاحق لأن يفرد لكل منها عدد خاص ؛ فعدد للأسلوبية البنائية ، وآخر للأسلوبية النفسانية ، وثالث للأسلوبية الإحصائية ، وهلم جرا . ولا ضير فى أن تعلن « فصول » بهذا عن حاجاتنا المعرفية الملحة ، سواء نهضت هى وحدها بهذا العبء ، أو شاركها فى حمله منابر أخرى .

ويضم هذا العدد من « فصول » ثلاث عشرة دراسة ، يأتى ترتيبها محققا لنمق بعينه ، يأخذ فى الاعتبار تطور النظر فى الحقل المعرفى الخاص بالأسلوبية ، منذ خروجها من عباءة الدراسات اللسانية ، إلى تحولها إلى الدراسة النصية ، ثم ذوبانها فى نظرية القراءة .

ولما كان عبد القاهر الجرجانى ، بكتابيه : « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » ، يمثل فى تراثنا العربى أنضج المحاولات فى تحليل الأسلوب أو النص الأدبى على أساس من فهمه لوظيفة النحو فى نظام الكلام وإنتاج الدلالة ، فقد ظفر فى مستهل العدد بدراستين ؛ الأولى تدرس نظريته فى إطارها التاريخى والموضوعى ، والأخرى تدرسها مقرونة بنظرية تشومسكى النحوية .

● فى المقال الأول يقدم نصر أبو زيد قراءة لكتاب « دلائل الإعجاز » بعنوان « مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجانى ـ قراءة فى ضوء الأسلوبية » . ومع التزام الباحث بالمنطق الداخلى لنص هذا الكتاب الذى كتب فى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) فإن قراءته التى قدمها كانت ـ فى الوقت نفسه ـ قراءة تأويلية ، تبحث عن المغزى الذى يمكن أن يثرى وعينا النقدى المعاصر .

لقد اهتدى عبد القاهر ـ فيما أبرزه الباحث ـ إلى حقيقة أن أى قول أدبى إنما هو كلام ينتمى إلى اللغة ، ولكنه يتميز بخصائص يمكن تحديدها ، تُدخله فى حدود « الفن » . فهو من حيث إنه لغة ، يخضع لقوانينها الوضعية ، ويتكون من مفردات هى بمثابة الدوال على معان جزئية ، تكتسب دلالتها وبلاغتها حين تدخل فى علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ ، تحكمها قوانين النحو المعروفة . ولكن هذه القوانين لا تحصر العلاقات الفعلية التى يمكن أن يقيمها المتكلم بين ألفاظ اللغة التى لا حصر لها . ويمكن القول إن عبد القاهر قد استطاع أن يفرق ، على نحو ضمنى ، بين اللغة بمعنى النظام النحوى الراسخ فى وعى الجماعة ، والكلام ، بمعنى التحقق الفعلى لهذه القوانين فى حدث كلامى بعينه .

وينطلق عبد القاهر من هذه التفرقة ليصوغ مفهوم « النظم » الذى يميز على أساسه بين كلام وكلام ، لامن حيث الصحة اللغوية أو النحوية ، بل من حيث الخصائص « الفنية » أو « الأدبية » . وإذا كانت أصول النحو هى القوانين المجملة الفاعلة فى مستويات الكلام كلها ، فإن الكلام الأدبى هو الذى ينسب إلى قائله ، ويعبر عن فاعليته العقلية الخاصة .

ويميز عبد القاهر بين « أصول النحو » و « علم النحو » على أساس التمايز بين التراكيب اللغوية التى تبدو متساوية من منظور النحو المعيارى ، لكنها تحمل خصائص ذاتية تحدد مستويات الكلام . ومن هذا المنطلق يرى الباحث أن مفهوم النظم عند عبد القاهر يقترب كثيرا من مفهوم « الأسلوب » بالمعنى الحديث ؛ ويصبح النظم الذى يصنع « علمُ النحو » قواعده هو علم « دراسة الأدب » أو « علم الشعر » .

ويقرن عبد القاهر بين القدرة على نظم الكلام والقدرة العقلية للمتكلم . وهو يرى كذلك أن علاقة الشاعر بألفاظ اللغة أشبه ماتكون بعلاقة الصانع بمادته الخام ؛ فالشاعر لا يبدأ المواضعة على الألفاظ أو تحديد دلالاتها ، ولكنه يعيد تشكيل الألفاظ المتواضع عليها فى علاقات جديدة ، لتنتج شكلا يؤثر بدوره فى دلالاتها ، ومن ثم يمنحها فصاحتها وبلاغتها . ولا تقتصر مكابدة الشاعر على اختيار الألفاظ وإعادة تشكيل علاقاتها ، بل تمتد إلى الدلالات النحوية ، التى يسميها عبد القاهر « معانى النحو » ، وكيفية توظيفها توظيفاً مؤثرا .

ولا يقصر عبد القاهر صفة الإعجاز فى النظم على الأنماط البلاغية بصفة عامة ، بل يتجاوزها إلى مفاهيم أكثر تعقيدا وتركيبا ، تظهر فى مناقشته قضايا المجاز من زاوية الدلالة ، حيث يفرق بين كلام نصل إلى دلالته من خلال التفاعل بين الألفاظ ومعانى النحو ، وكلام آخر يخضع للقوانين السابقة ويزيد عليها بما يطلق عليه علماء اللغة المعاصرون « العلاقات الاستبدالية » فى مقابل « العلاقات السياقية » . وإذا كان مفهوم النظم عند عبد القاهر يماثل العلاقات السياقية فإن مفهومه للمعنى و « معنى المعنى » يماثل مفهوم العلاقات الاستبدالية .

● أما الدراسة الثانية فبعنوان « النحو بين عبد القاهر وتشومسكى » ؛ وفيها يتجه محمد عبد المطلب إلى بيان المشاكلة بين الظروف الفكرية والثقافية التى أثرت فى دراستها للنحو . فعبد القاهر كان مستوعبا لكل الجهود التى سبقته فى مجال الدراسات النحوية والنقدية والبلاغية ، كما كان

ممثلا للفكر الأشعرى فيما يتعلق بقضية الإعجاز ، وما يتصل بذلك من نظر فى العلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها ، وارتباطها بالتراكيب والمعانى . وكذلك كان تشومسكى نتاجا لمناخ فكرى وثقافى هيأ له تقديم نظرية (ثورية) فى مجال الدرس اللغوى .

وقد استطاع عبد القاهر أن يوفق بين الشكل المادى للصياغة ، والجانب العقلى للمعنى ، عن طريق الاستعانة بالنحو التقليدى ، وتحويله إلى إمكانات إبداعية ؛ فاهتمامه بالنواحى الوصفية لم يكن إلا وسيلة لإدراك الجانب العقلى فى الصياغة . ويتفق تشومسكى معه فى رفضه للمنهج الوصفى فى النحو ، مع فارق أساسى ، حيث كانت الرموز اللغوية عند عبد القاهر خالية من أى طابع حركى ؛ أما تشومسكى فقد اهتم بالطرق والإجراءات المتغيرة (الديناميكية) . وهكذا يظهر أن المنهج العقلى الذى سيطر على فكر الرجلين قادهما إلى اعتماد النحو التقعيدى أساسا لإدراك القيمة الحقيقية للصياغة ، واعتماد مستويات الأداء فى البناء السطحى والبناء الداخلى ، مع الاهتمام بالبناء الأول ؛ لأن تطوره وتشابك علاقاته هو أساس العملية اللغوية .

● وعند هذا المدى يصبح من الطبيعى أن نستحضر مقالة «موكاروفسكى Mukarovsky» المشهورة عن «اللغة المعيارية واللغة الشعرية» ، التى ترجع إلى عام ١٩٣٢ ، لما لها من أهمية فى هذا السياق . وقد ترجمتها ألفت كمال الروبى هنا ، وقدمت لها بمقدمة توضح فيها اتجاه الدراسات النقدية إلى الإفادة من النظريات الفلسفية والجمالية الحديثة ، إلى جانب العلوم اللسانية ، بخاصة فى مدرسة براغ ، التى يعد موكاروفسكى من أبرز أعضائها .

لقد قدم موكاروفسكى تعريفا دقيقا للبنية بوصفها نسقا قائما على الوحدة الداخلية للأجزاء المكونة للعمل ، من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه الأجزاء نفسها . وهذا النسق لا يقوم على علاقات التوافق فحسب ، بل يقوم كذلك على علاقات التناقض والجدل .

وإذا كان موكاروفسكى قد أكد أهمية العلاقات الداخلية فى العمل الأدبى ، فإنه كذلك قد أولى مفهوم اللغة الشعرية ، وعلاقة العمل الأدبى بالبنيات التى تقع خارجه ، اهتماما مماثلا . ويرى موكاروفسكى أن شاعرية اللغة ليست سمات ثابتة فى القول اللغوى ذاته ، بل هى سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية ، وهى التى تميز الشعر ، وتختلف عن الوظائف اللغوية الأخرى ؛ ومن ثم يتطلب الأمر الالتفات إلى تركيبها الخاص .

ويناقش موكاروفسكى فى مقاله المترجم هنا قضية العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ويرى أن الخصيصة الرئيسية التى تميز بينهما هى السمة التحريفية للغة الشعرية ، بمعنى انحراف هذه اللغة عن قانون اللغة المعيارية ، وخرقها للقواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها ، والمستخدمة فى الكتابة غير الفنية .

إن اللغة المعيارية ، إذن ، تشكل الخلفية التى تمثل اللغة الشعرية انحرافا وخرقا متعمدا لها . ويتم هذا الخرق المتعمد وفق نظام خاص ، ويحقق وظيفة جمالية فى العمل الشعرى . ويتشكل هذا النظام من عناصر تشكل بدورها خلفية العمل الفنى ، كما تشكل عناصر غيرها ما يطلق عليه موكاروفسكى مصطلح الأمامية ؛ وهى العناصر البارزة فى العمل . وتنشأ بين هذه العناصر علاقات متوافقة ومتعارضة تجمعها وحدة العمل الداخلية .

وإذا كان موكاروفسكى يؤكد الوظيفة الجمالية للغة الشعر فإنه يؤكد ، فى الوقت نفسه ، أن تقويم هذه الظاهرة الجمالية لا يتم خارج بنية العمل الفنى ، وإنما تتحدد القيمة من خلال تضافر العناصر وتكاملها داخل بناء جمالى متناسق .

● هذه المعالجات التى تتداخل وتتخارج فيها مباحث علم اللغة وجماليات الأدب قد انتهت إلى ضرورة حسم الأمر فى شأن العلاقة بينهما . وهنا تأتى دراسة صلاح فضل عن « علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة » لكى تصوغ هذه العلاقة الصياغة المناسبة .

فى هذه الدراسة يحاول الباحث أن يكشف عن المنطقة التى يلتقى فيها نشاط كل من علم الأسلوب وعلم اللغة ، مؤكداً دور الأحكام المسبقة التى يطلقها كل من أصحاب العلمين على الآخر ، فى إقامة حاجز يحول بينهما وبين التواصل . فبينما يرى علماء اللغة — فيما يقول الباحث — أن هناك ما لا حدّ له من التفسيرات الأدبية التى لا تعدو أن تكون مجرّد تأويلات ميتافيزيقية شخصية ، لا تدخل ببساطة فى نطاق العلم ، نرى فى الجانب الآخر لوناً من عدم الثقة فى فكر بعض اللغويين الذين يرفعون شعار « لغوية الأدب » ، وينادون بضم مادة الأدب وحشرها فى قوالب البحث اللغوى البحت ، على نحو يطفىء من وهجها ، ويقضى على أجمل ما فيها ، وهو الأدب نفسه ، بروحه وجوهره .

ويرى الباحث أن فوارق التخصص ، وصعوبات التواصل بين الدراسات اللغوية والأدبية ، ليس لها أن تخفى « جوانب التماثل العظمى بينهما فى مجال البحث ؛ فكلتاهما تدرس شيئاً واحداً فى نهاية الأمر ، وهو النص » .

ولايختلف الباحث مع من نظروا إلى المنطقة المشتركة التى تقع بين علم اللغة وفن الشعر ، التى تلعب فيها الوظيفة الشعرية دوراً رئيسياً ، بوصفها « المجال المفضل للدراسات الأسلوبية ، التى تنحو إلى الإفادة من المقولات العلمية اللغوية ، ومن نظرية الاتصال ، للكشف عن الخواص الشعرية — بالمفهوم العام — للأدب ، وعن كيفية توظيفها جماليا » . ومع أن هذه الوظيفة ليست الوحيدة التى يؤديها الفن اللغوى الأدبى ، فإنها أبرز وظائفه ، وأشدها سيطرة على ما عداها .

وقد يرى بعض الباحثين — كما يقول الباحث — أن تكون علاقة علم الأسلوب بعلم اللغة علاقة الجزء بالكل ، والفرع بالأصل ، وإن كان بقية الباحثين يؤثرون الاحتفاظ بينهما بلون آخر من العلاقة ، يعتمد على التوازى لا التداخل .

وقد يرى غير هؤلاء ، أن على علم الأسلوب أن يتخذ منظوراً متميزاً ، ومبادىء مختلفة عن فروع علم اللغة ، على نحو يجعل من الصواب اعتباره أختاً لها ، لا جزءاً منها ؛ فهو لا يشغل بالعناصر اللغوية فى ذاتها ، بل بقوتها التعبيرية .

● وإذ ينتهى صلاح فضل إلى هذا التحديد للعلاقة بين الأسلوب وعلم اللغة ، ينتقل بنا أحمد درويش إلى القضايا المفهومية المتعلقة بالأسلوب والأسلوبية ، وذلك فى بحثه « الأسلوب والأسلوبية ؛ مدخل فى المصطلح وحقول البحث ومناهجه » .

لقد ظلت دراسة الأسلوب ـ منذ القرن الخامس عشر ـ مرتبطة بالبلاغة التقليدية ، وصُبّت فى تقسيم طبقى للأسلوب ، التقى بالتقسيم الطبقى الاجتماعى . ولم يهتزّ هذا التصور إلّا على يد « جورج بوفون » (١٧٠٧ – ١٧٨٨) ، الذى حاول ربط القيم الجمالية فى الأسلوب بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى آخر ، لا بقوالب تزيينية جامدة ومستعارة .

ومع ظهور الأسلوبية فى بداية هذا القرن لم يُلْغَ مصطلح « الأسلوب » ، لكن دائرته تحددت . فدراسة « الأسلوب » لا تتعامل مع كل تعبير ، بل مع لون معين منه ، يتسم بالطابع الأدبى . وهذا التمييز بين « الكلام » و« الأسلوب » كان مجالاً للفحص من كثيرين . وقد أنتج ذلك فى حقل الأسلوبية مدارس مختلفة ، يقف بنا الباحث عند مدرستين منها ، هما الأسلوبية التعبيرية أو الوصفية ، والأسلوبية التأصيلية .

أما الأولى فترتبط بشارل بالى ، تلميذ سوسير ؛ وتقوم على دراسة ما أسماه « المحتوى العاطفى للغة » ، مستهدفة دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة فى الكلام . غير أن اهتمام بالى بالمحتوى العاطفى صرفه عن الجوانب الجمالية ، كما أن تركيزه على اللغة المنطوقة شغله عن اللغة الأدبية ، وتصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة فى لغة الجماعة جعله لا يهتم بالتطبيقات الفردية فى اللغة ، فكانت دراسته الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية . ولكن دراساته أحدثت تأثيراً واسعاً فيمن تأثر بعده بدراساته الوصفية ، وبخاصة أصحاب الاتجاه الشكلى ، وأصحاب الأسلوبية الإحصائية ، ثم أصحاب الأسلوبية البنائية ، التى تعد امتداداً متطوراً لأسلوبية بالى ولآراء سوسير معا . وإذا كانت الأسلوبية التعبيرية الوصفية تهتم بطرح السؤال « كيف ؟ » حول النص المدروس ، فإن الأسلوبية التأصيلية تهتم بأسئلة أخرى ، من قبيل « من أين ؟ » و« لماذا ؟ » . ولعل أبرز اتجاهاتها اتجاهان ، هما الأسلوبية النفسية الاجتماعية ، عند هنرى موريير ، والأسلوبية الأدبية ، عند كارل فسلر وليوسبيتزر ، الذى تكونت حول مبادئه الأسلوبية الجديدة ، بخاصة فى الولايات المتحدة ، عند علماء مثل داماسو ألونسو وهانز فيلد .

وهكذا يتضح لنا من خلال الدراسات السابقة ، وبخاصة الدراسات الثلاث الأخيرة ، أن هناك حرصا دائما على الربط بين الأسلوب وأدبية النص ، سواء تم ذلك من خلال تأكيد السمة الجمالية للأسلوب ، أو من خلال التمييز بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، أو من خلال محاولات التحديد المفهومى للمصطلح .

● وهنا تطالعنا مقالة الباحث الألمانى « يوزف شتريلكا » ، التى ترجمها مصطفى ماهر بعنوان « الأسلوب الأدبى » .

يطرح شتريلكا فى بداية موضوعه مشكلة تحديد مفهوم الأسلوب الأدبى وتعريفه ، مشيراً إلى أخطاء وقعت نتيجة للجمع أو الخلط بين الأسلوب الأدبى ومفاهيم أسلوبية أخرى ، سواء كانت خاصة بفنون أخرى غير أدبية ، أو خاصة ببلغة أخرى غير فنية . وهو يستبعد ـ منذ البداية ـ أن يكون الأسلوب الأدبى هو علم الأسلوب المعيارى ، أو المفهوم الأسلوبى المعروف فى تراث البلاغة المدرسية . وتزداد المشكلة صعوبة باستبعاد التطابق بين البحوث التى تُجرى فى مجال الأسلوب الأدبى ، والبحوث المناظرة فى مجال علم اللغة أو علوم الفنون الأخرى ، وإن يكن بين الطائفتين نقاط تماس ، وخطوط متوازية ، وأمور مشتركة لا يمكن انكارها . غير أن الأسلوب الأدبى يظل مرتبطا بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التى يصدر عنها . وهناك معارف فى مجال علم اللغة يمكن أن يفيد منها عالم الادب ، لكن يبقى أن هناك اختلافا جوهريا بين أن يدرس الإنسان أسلوبا لغويا بصفة عامة ، أو يدرس أسلوبا أدبيا ؛ بل هناك اختلاف بين أن يدرس الإنسان الأسلوب الأدبى من منطلق مناهج علم الأدب ، أو يدرسه من منطلق علم اللغة . فالأسلوب يتكون من سمات خاصة بنوعية المعالجة اللغوية ، وليس هو الحصيلة اللغوية للعمل الأدبى .

وقد جرت محاولات وضع نسق شامل للأسلوب ، ولكن يبدو أن هذه المحاولات لن تنجح أبدا ؛ لأن النسق الذى يضم المكونات والسمات الأسلوبية ، مهما بلغ من التعقيد والتدقيق ، وعندما يوضع بشكل آلى فى حالة عمل ، يمكن أن يعين على البحث ، لكنه لن يصل ـ بحال من الأحوال ـ إلى نتائج مثالية . ويظل المعوّل على الانطلاق من العمل ذاته ، ومن حساسية الناقد حياله .

● وعند هذا المدى تتكشف قضية النموذج التحليلى الذى يكفل الضوابط اللازمة للعملية النقدية ، ومدى غنائه عن الجهد الفردى للناقد ، أو حاجته إليه . وتتبلور هذه القضية بوضوح فى دراسة عبد الله حوله ، التى تحمل عنوان : « الأسلوبية الذاتية أو النشوئية » ، حيث يتناول تطور الاتجاه الأسلوبى ، الذى أسسه عالم اللغويات السويسرى دى سوسير فى دراسة الأدب عند شارل بالى وليو سبتزر وورولان بارت .

لقد ظهر فى أعمال بالى اهتمامه بدراسة العبارة فى النص وما تشتمل عليه من أبعاد نفسية واجتماعية . ولهذا يطلق الباحث على إسهام بالى فى هذا المجال « لسانيات العبارة » . على أن الباحث يلحظ تناقضا فى مشروع بالى الأسلوبى ، ينشأ من أنه ربط الأسلوبية بفلك العلوم اللسانية ، ومن ثم ركز على رصد الطاقات التعبيرية الكامنة فى اللغة وتشكلها فى قوانين علمية ، تتأسس على الموضوعية والشمولية ، على حين أن هذا التركيز يؤدى إلى إهمال الأسلوب بوصفه تعبيرا ذاتيا يتميز بخصائص متفردة .

أما ليو سبيتزر فقد اهتم ، على العكس من بالى ، بالخصائص الذاتية فى الأسلوب . إن الهدف من الدراسات الأسلوبية التى كتبها سبيتزر هو

النفاذ إلى أبعد أغوار الذات المنتجة للعمل الأدبى ، بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة ، أفرزت نتاجا لغويا خاصا . لكن سبتزر لا يفصل بين الفرد والنظم الاجتماعية ومعطيات العصر والتاريخ

أما رولان بارت فيرى اللغة بوصفها معطى تاريخيا ، لا خيار للمبدع فيه . والاسلوب عنده مثل اللغة ، لا خيار فيه كذلك ، من حيث إنه مرتبط بتكوين صاحبه النفسى والبيولوجى ، ومحكوم بماضيه وظروف حياته . فهو كلام مكتف بنفسه ، يمثل نوعا من العزلة .

ويستعرض الباحث ، فى ختام دراسته ، بعض الانتقادات التى وجهت إلى الأسلوبية الذاتية ، وأهمها إغراقها فى النزعة الفردية ، سواء من حيث تعريف الأسلوب أو طريقة دراسته ؛ ومن ثم تظهر أزمة المنهج فى هذا المنحى من الدراسات الأدبية .

وإذا كان دراسات دى سوسير اللغوية قد استغلت ــ فى جانب منها ــ فى تأسيس بعض الاتجاهات فى الدراسة الأسلوبية ، فإن أفكاره الأولية المتعلقة بالعلامة ودلالاتها ، والتى تطورت حتى صارت علما قائما بذاته هو علم العلامات ، قد فتحت أمام التفكير الأدبى أفقا جديدا لتفهم النظم الإبلاغية التى تقوم عليها العلاقة بين النص الأدبى وقارئه .

● وفى هذا الإطار تأتى دراسة المنصف عاشور : « مشروع تنظيرى فى وصف الدال بين القراءة والكتابة (إجراء شكل الشكل) » ؛ وفيها ينطلق الباحث من مقولة ترتبط بعلم العلامات ، وتقرر أن النص الأدبى يتشكل فى نظام علامى خاص ، يتميز عن الأنظمة العلامية الأخرى ، وتتكون مادته من حركة العلامة اللسانية التى تظهر دلالتها فى فضاء النص الأدبى ، وفق نظام بعينه ، يتكون من دوال ومدلولات ، ويجمع بين سياقات إبلاغية واجتماعية متعددة . وهذا النظام يتميز بحركيته الدائمة بين الإثبات والنفى ، والتخير والإبداع اللانهائى .

ويحاول الباحث وصف ذلك النظام فيقرر أن الدال هو سلسلة من الأشكال تعتمد على الإظهار والإضمار ؛ أما المدلول فهو سمات التنظيم ، أو ما يسمى « بشكل الشكل » ، الذى يحمل أوجه تميز النص وتفرده .

ويتناول البحث رصد تطورات علم العلامات بعد إسهامات دى سوسير ، الذى ربط العلامة بسياقها الاجتماعى . ولقد اتفقت التطورات الحديثة لهذا العلم فى استقرائها لمسلك العلامة فى السياق الاجتماعى ، وتبلورت فى ثلاثة اتجاهات ، يظهر أولها فى أعمال جوليا كريستيفا ، وينم عن نظرة شمولية ، تفيد من النظرية الماركسية ، ونظريات التحليل النفسى وإنجازات العلوم اللسانية الحديثة .

أما الاتجاه الثانى فيظهر فى أعمال علماء اللسانيات الأمريكيين ، مثل بلومفيلد وبيرس وموريس ، وهم يشكلون ما يسمى بالمدرسة السلوكية ، التى تدعو إلى طريقة شاملة فى النظر إلى القيم العلامية ووظيفتها فى المجتمع .

ويعتمد الاتجاه الثالث إسهامات المدرسة الفرنسية ؛ وهو الاتجاه الذى يبسط الباحث بعض قواعده فى هذه الدراسة .

ويناقش الباحث القضية العسيرة التى انتهت إليها هذه الدراسات ، وهى قضية الفصل بين الدال والمدلول ، وجدوى هذا الفصل فى فهم الظاهرة الأدبية . ولكن ، فى الوقت نفسه ، يعارض إغراق باحثة مهمة فى هذا المجال ، هى جوليا كريستيفا ، فى ربط العلامات بالتاريخ والمجتمع ، ويبنى هذه المعارضة على أساس أن الدال لا يرجع مباشرة إلى المجتمع أو التاريخ ، بل يرتبط بهما فى مرحلة « ما بعد نصية » ، أى بعد فحص الدال وعلاقاته داخل النص ذاته .

● وهكذا تقود الدراسة السيميولوجية للأدب إلى فحص علاقات الدوال التى ينطوى عليها النص الأدبى فى ذاته ، قبل ربطها بالعالم الخارجى ، كالتاريخ والمجتمع . ولكن ماذا عن القارىء نفسه ، وعن القراءة التى لا يتحقق النص بدونها ؟ هنا يطالعنا العرض الذى قدمته نبيلة إبراهيم لنظرية القارىء فى النص ، والحوار الذى أجرته فى هذا الشأن مع « فلفجانج إيزر » ، أحد أقطاب هذا الاتجاه فى مدرسة كنستانس فى ألمانيا الغربية .

تتساءل نبيلة إبراهيم ، فى مفتتح مقالها، عمّن يحكم على قيمة النص بصفة عامة ، وتجيب بأنه القارىء الذى يستوعب هذا النص . ولهذا لم يكن غريباً أن نجد المدارس النقدية الحديثة تركز على طريقة تعامل القارىء مع النص ، وتدرس ذلك تحت عنوان نظرية « القارىء فى النص » أو نظرية « التأثير » ، كما يسميها أصحابها ، وعلى رأسهم فلفجانج إيزر ، ولكنها تختلف معها بعد ذلك فى أمور جوهرية . أما نظرية التأثير فتقوم على الاهتمام بأمر القراءة وحدها . والقراءة علاقة بين القارىء والنص ، لكنها ليست علاقة فى اتجاه واحد . من النص إلى القارىء ، بل فى الاتجاهين معا ، من النص إلى القارىء ، ومن القارىء إلى النص . وتتم هذه العملية بإحساس القارىء بالإشباع النفسى والنصى ، وبتلاقى وجهات النظر بين النص والقارىء ، من حيث هو متأثر به ومؤثر فيه على السواء . ومن هنا يطلق أصحاب النظرية عليها « نظرية التأثير والاتصال » .

ويمكن البحث عن جذور هذه النظرية فى النظريات الفلسفية واللغوية التى مهدت لها نظرية النسبية فى العلوم الطبيعية ، والتى حولت الاهتمام من الشىء الملاحظ إلى الإنسان الملاحظ . فهى ــ من حيث الأساس الفلسفى ــ تنبثق من الفلسفة الظواهرية عند « هوسرل » ، التى ترى أن الحقيقة نسبية ،وأن الأنا المفكرة لا تكون إلا عندما تدخل فى علاقات دينامية مع الأشياء .

وينبه إيزر إلى أن العمل الأدبى ليس له وجود إلا إذا تحقق ، وأنه لا يتحقق إلا من خلال القارىء . والقراءة هى عملية تشكيل لواقع سبق تشكيله فى النص . ومن ثمّ تصبح القراءة حركة بين واقع الحياة ، وواقع النص ، وواقع القارىء ، ثم واقع جديد يتحقق من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارىء .

وتلغى هذه النظرية تلك الثنائية بين الذات والموضوع ، لتحل محلها التأثير الجمالى الناجم عن الالتحام بينهما على مستويين : مستوى فنى يرتبط بالنص وصنعته اللغوية بخاصة ؛ ومستوى جمالى يختص بنشاط عملية القراءة . ولا يتكوّن المعنى فى النص ــ حينئذ ــ من موضوع محدد ، بل هو عملية مستمرة مصاحبة لتجربة القارىء المتطورة مع النص .

وهذا كله يطلب قارئا يرى إيزر أنه لا وجود له فى الواقع ، لكنه قارىء ضمنى ، يُخلق ساعة قراءة العمل الفنى الخيالى ؛ قارىء منغمس فى النصّ ، منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللغوية .

أما عملية القراءة نفسها فتقوم على الربط المتعمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التى لا تكتسب معانيها إلا من خلال التفاعل بينها ، وتستلهم التوقعات التى تجمع وتركب بذور ما سيأتى فيها بعد فى شكل ثمار . والتوقعات ــ فى النص الجيد ــ لا تتحقق ، بل تكون فى حالة تحور مستمر ، تتولد عند القراءة . والنص الجيد ــ أيضا ــ لا يستهلك نفسه ، بل يترك ــ عن طريق حيل أسلوبية ــ فراغات يملؤها القارىء ، ويتوقف عندها بحثا عن المعنى أو التفسير .

● هذا التركيز على دور القارىء يأتى ختاما لمراحل مختلفة من محاولات الاقتراب من النص الأدبى ، يلخصها حسين الواد فى دراسته المسماة « من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل » .

فى البداية وقف على الدراسات التى اتجهت إلى وصل الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية ، حيث ظهر التركيز حينا على الإنشاء وأساليبه ، وحينا آخر على المبدع ذاته ، أو المجتمع والظروف السائدة فيه . وفى مرحلة ثانية انصب الاهتمام على الآثار الأدبية نفسها ، بمعزل عما يرتبط بها من سياقات وفى مرحلة ثالثة اتجهت هذه الدراسات إلى استقصاء أثر الأعمال الأدبية على المتلقى ، فاهتمت بالأدب من حيث قراءته لا من حيث إنشاؤه .

ويرصد الباحث التحول الذى تم خلال هذه المراحل ، فيبدأ بما أسماه « قراءة النشأة » ؛ وتظهر فى مفهوم المحاكاة عند اليونان . ثم تلحق حركة التاريخ بهذه المرحلة ، وتتجلى فى ثورة الرومانسية على التقاليد الكلاسية ، ثم يأتى بعد ذلك التفسير الماركسى للأدب .

أما فى مرحلة الاهتمام بجماليات النصوص ذاتها فيبرز دور مدرسة الشكليين الروس والاتجاه البنيوى ، ثم انتهت الدراسة الأدبية إلى الاهتمام بالقارىء المتلقى للنص .

وإذا كان الاهتمام بعملية التلقى قد ظهر بأشكال متفاوتة فى نظريات أدبية مختلفة ، فإنه صار أكثر بروزا مع تطور دراسات علم اجتماع الأدب .

ويخلص الباحث إلى أن الدارسين قد وقعوا فى حيرة معرفية حين أدركوا أن اتجاهاً واحداً من هذه الاتجاهات لا يكفى لفهم الظاهرة الأدبية وتحليلها . وهو من ثم يقترح أن تتجه دراسة الأدب إلى تناول النصوص من حيث ما يؤثر فى نشأتها من عوامل ، ومن حيث جمالية البناء والتركيب والصياغة فى آن واحد . ولكنه ينتهى بدوره إلى حيرة معرفية ، نتيجة للموقف التوفيقى الذى لا يحسم التناقضات ، فيرى أن الأبحاث التى تحمست لظروف النشأة والعوامل المصاحبة لعملية الإبداع الفنى محقة فى مؤاخذتها للاتجاهين الشكلى والبنيوى على تجاهلهما للتاريخ . والأبحاث التى تبنت الاتجاهين الأخيرين محقة كذلك فى اتهام أبحاث النشأة بالمغالطة بأنها تسعى إلى نقل لغة الفن إلى لغة العلوم الفلسفية والاجتماعية . أما الأبحاث التى تركز اهتمامها على دور القارىء أو جمالية التقبل ، كما يسميها الباحث ، فأصحابها محقون بدورهم فى اتهام أصحاب الأبحاث الأخرى بإهمال القراءة والجمهور المتلقى .

● وفى هذا الاتجاه نفسه ، الذى انصرف عن البحث فى إنشائية الأدب إلى تكريس دور القارىء وعلاقته بالنص الأدبى ، تأتى دراسة محمد الهادى الطرابلسى عن «النص الأدبى وقضاياه عند ميشال ريفاتير من خلال كتابه (صناعة النص) La production de texte وجون كوهين من خلال كتابه (الكلام السامى) Le haut langage » .

فى هذه الدراسة يبرز الكاتب اهتمام ريفاتير بعملية التحليل الأسلوبى بوصفها عملية فردية فى أساسها ، ومن ثم يرجع ابتعاده عن ساحة التقنين العلمى نتيجة لهذا المنحى .

لقد ركز ريفاتير على مناقشة قضية الظاهرة الأدبية فى النص ، فبدأ بعزل العلوم والمناهج التى تقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النصوص ، ومن ثم لا تفى بحاجة الباحث إلى تحديد السمات الأدبية الخاصة فى النص ، على حين اهتم بالتحليل الأسلوبى الذى ينطلق من النص ذاته بوصفه صرحا مكتمل البناء ، يتميز بالخصوصية والتفرد ؛ وهى الصفات التى يتميز بها الأسلوب . ومن هنا يصح ، فى رأى ريفاتير ، أن يقال إن الأسلوب فى الواقع ليس إلا النص عينه .

ويرى ريفاتير أن عملية التواصل الأدبى لعبة تتكشف قواعدها فى النص من خلال تحليل علاقات الكلمات ومدى مطابقتها أو تجاوزها للنظام الكلامى المتعارف عليه ، ويقرر أن الظاهرة الأدبية لا تقتصر على النص فحسب ، بل إنها تشتمل ، فى الوقت نفسه ، على القارىء وردود فعله المحتملة إزاء النص .

أما جون كوهين فتقوم نظريته على عدد من الفرضيات التى تدخل فى علم اللسانيات ، وتستقطب فى عمل كوهين فى جدولين ، هما جدول الاختيار ، وجدول التوزيع . ويشتمل جدول الاختيار على فرضيتين هما شمول البنية ، والوظيفة التأثيرية للغة . أما الجدول الثانى فيتكون

كذلك من فرضيتين إحداهما تقوم على تماسك العمل الفنى تماسكاً داخلياً ، على حين تقوم الفرضية الأخرى على أن العمل الفنى يستعير وجوده من العالم .

وينص كوهين على ضرورة التعامل مع النص على أساس من الاختيار والتوزيع فى آن واحد ؛ بمعنى دراسة الوحدات المكونة للنص بوصفها وحدات مختارة ، تدرس بمعزل عن بعضها البعض . لكن هذه الخطوة لابد أن يلحقها تعرف علاقات الوحدات كما جاءت موزعة فى سياقها النصى . ويتم تبرير العلاقات القائمة فى النص عن طريقين ، هما التماثل والتجاور .

ويرى كوهين أن الفرق بين الشعر والنثر يتمثل فى درجة التماثل التى تظهر بوضوح فى الشعر . وجامع التماثل عنده هو ظاهرة الترديد . وتتمثل وحدة النص فى ترديد وحدات معينة ، تكون قادرة على إحالة كل وحدة منها إلى الوحدات الأخرى .

وأخيراً فقد كان للصيغ العربية التى استعان بها الباحث فى شرح عناصر النظرية من خلالها أهميتها فى المساعدة على استيعاب هذه النظرية .

● وإذا كان التنظير قد غلب على الدراسات السابقة جميعاً فإن الدراستين الأخيرتين فى هذا العدد تحاولان صرف مزيد من الاهتمام إلى الجانب التطبيقى . والدراسة الأولى منهما لحسن البنا عن « اللغة والتكنيك فى القصة والرواية : نموذج تحليلى من قصص يوسف إدريس » .

وتتكون هذه المقالة من ثلاثة أجزاء رئيسية : الأول يتناول اللغة فى نقد كتابات يوسف إدريس ؛ والثانى يتناول التكنيك فى العمل القصصى والروائى ؛ أما الثالث فنموذج تحليلى لبعض كتابات يوسف إدريس .

ويلاحظ الكاتب فى بداية المقال أن التحليل اللغوى والأسلوبى للقصة القصيرة والرواية فى اللغة العربية لم ينل عناية كافية ، على الرغم من أن « اللغة هى العصب الذى يعتمد عليه العمل الفنى فى وجوده واستمراره » .

وتنهض هذه الدراسة بإعادة طرح للمشكلة ، وذلك من خلال التركيز على كاتب مصرى معاصر هو يوسف إدريس ، الذى ربما كان من أكثر كتاب القصة والرواية حظا فى عناية الدارسين بلغته . ويعرض الباحث ـ فى هذا الصدد ـ لأربع دراسات تناولت أدب يوسف إدريس ، مبينا نصيب اللغة والأسلوب فيها . ولقد كانت الملاحظة العامة فى هذا الجزء من البحث ، أن معظم الأعمال النقدية التى تناولت أدب إدريس عموما ، ولغته وأساليبه بصفة خاصة ، كانت محدودة فى عددها ، ومحصورة فى قصصه القصيرة ، وكان كتابها من غير الدارسين العرب ، أو كانت مكتوبة بالإنجليزية .

أما الجزء الثانى من البحث فيقدم فيه الكاتب أسلوبين من أساليب القص التى يهتم بها النقد الأوروبى المعاصر ؛ هما : المونولوج المروى ، والإدراك المتمثل **represented perception** ، نظراً لشيوعهما فى الأدب المعاصر (القصة والرواية) ، سواء فى الأدب الأوربى أو الأمريكى او العربى ، مع استخدام أمثلة من أعمال إدريس فى شرح مفهوم هذين الأسلوبين .

والجزء الأخير من الدراسة يفرده الباحث لتحليل بعض خيوط المعنى فى قصة « على ورق سلوفان » ليوسف إدريس ، فى ضوء المناقشات التى أثيرت فى الجزء الأول ، وعلى أساس من الأسلوبين المعروضين فى الجزء الثانى .

● وفى ختام « ملف » هذا العدد يحدثنا عصام بهى عن « اللغة فى المسرح النثرى » ، ويقصد بها لغة الحوار .

واستخدام اللغة فى شكل حوار فى المسرحية استخدام معقد ؛ لأنه المجلى الوحيد الذى نتعرف منه الحدث وتطوره ، والشخصيات المشاركة فى صنعه ، والزمان والمكان ، وما يعبر عنه النص من فكر أو عاطفة . . . الخ . ويمكن رصد طاقتين أساسيتين ينطوى عليهما الحوار المسرحى ؛ هما ما يمكن أن نسميه « الطاقة الإخبارية » و «الطاقة التعبيرية» . وهما لا تنفصلان ، أو لا نستطيع ـ فى كثير من الأحوال ـ أن نضع بينهما حدودا واضحة ، بل هما ـ فضلاً عن هذا ـ قد يكونان شيئاً واحداً فى كثير من « لحظات » الحوار .

ويناقش الكاتب أيضا عدداً من المشكلات المرتبطة بالحوار المسرحى ، سواء فى صلته ببناء الحدث فى المسرحية ، أو فى صلته بالمتلقى الذى يتوقع إحساساً « بمشابهة الواقع » فى الحوار ، وما يتصل بهذا من قضية العامية والفصحى . و« مشابهة الواقع » فى الحوار لا تعنى أن يكون الحوار « ثرثرة » يومية ، بل تعنى أن يكون تعبيراً عن واقع الشخصية وواقع المسرحية معا . ومن ثَمّ يربط الكاتب قضية العامية والفصحى بقضية الفكر والعاطفة اللذين تستهدف المسرحية إثارتها ؛ فإذا كانا يسموان على « نثرية » الواقع و « عاميته » ، طلبا ـ بالضرورة ـ لغة قادرة على المجاوزة والسمو ، بل هما لا يتأتيان للكاتب إلا فى هذه اللغة المجاوزة .

ثم يتخذ الكاتب من مسرحية « شهر زاد » للحكيم نموذجا للتطبيق ، يبرز من خلاله القضايا العامة لبناء الحوار المسرحى ، والقضايا الخاصة بمسرح توفيق الحكيم أيضا ، وأبرزها الذهنية ، وضعف الحركة الخارجية ، وتأثيرهما على العرض المسرحى .

وهكذا تكتمل دائرة ملف العدد ، محققة ـ قدر المستطاع ـ تماسك البناء الفكرى لموضوعه الأساسى .

التحرير

مفهوم النظم
عند عبد القاهر الجرجانى
قراءة فى ضوء الأسلوبية

نصر أبو زيد

— مدخل

نحتاج فى هذه القراءة إلى تأكيد حقيقة مهمة لا نمل من تكرارها وتأكيدها ؛ حقيقة ترتبط بطبيعة العلاقة بين التراث — فى أى مجلى من مجالاته المتعددة — ووعينا المعاصر ؛ إذ ليس للتراث وجود مستقل خارج وعينا به ، وفهمنا إياه . ووجوده المستقل — إن صح له هذا الوجود — إنما يتمثل فى شكل من أشكال الوجود الفيزيقى العينى الذى يمكن أن يُدرك بالحس ويخضع لمقاييس الفراغ المكانى الذى يحتله على رفوف المكتبات فى شكل مجلدات مطبوعة أو مخطوطة . وليس هذا الوجود العينى هو ما يعنينا ؛ وإنما الذى يعنينا وجوده فى معرفتنا وفى وعينا الثقافى . وهذا الوجود فى الوعى هو الذى نصفه بعدم الاستقلال ؛ وكيف يوصف التراث بالاستقلال عن الوعى المعاصر ، وهو لا يوجد إلا فيه وبه ؟ وانطلاقاً من هذه الحقيقة نعيد اليوم قراءة عبد القاهر لنرى ما الذى يمكن أن يقدمه لنا ، وما الذى يمكن أن ننفيه منه عن وعينا . وعلينا ألا ننسى ونحن نعيد قراءة عبد القاهر أننا سنطرح عليه أسئلة معاصرة ، باحثين عن إجابات ربما لم تخطر للشيخ ببال ، وإنما هى إجابات كامنة ضمنية تحاول قراءتنا أن تكشف عنها وتجليها . ومن شأن هذه القراءة أيضاً أن تتجاهل أسئلة طرحها الشيخ وأجاب عنها ؛ وتلك هى الأسئلة التى فقدت مغزاها وحيويتها بالنسبة لنا ، وإن كان مغزاها التاريخى مازال قائما وقابلا للتحليل من منظور القراءة التاريخية .

ولا يعترض علينا معترض باسم الموضوعية ، زاعما أننا « نفرض على نقاد ذلك العصر مناهجنا العلمية الحديثة ، أو نطلب من التراث ما لم يكن من شأنه أن يوجد فيه »[1] ؛ لأن هذا المعترض حين يقرأ التراث قراءته الموضوعية كثيراً ما يحكم ذوقه ويدخل مفاهيمه العصرية فى الحكم على هذا التراث ، فيحكم على عبد القاهر بأن كتابه دلائل الإعجاز غير منظم الترتيب ، وأن آراء عبد القاهر فيه « مبعثرة .. حتى ليعسر على الدارس لم أشتاتها إلا بكثير من الجهد والتنظيم وإسقاط بعض ما قد يعارض نظرة المؤلف العامة إلى الموضوع من آراء جزئية فى مواضع متفرقة من الكتابة »[2] ؛ أو يرى أن مفهوم عبد القاهر للنحو والنظم مفهوم واسع يخلط بين مباحث النحو والبلاغة ؛ ثم يعود بعد ذلك مباشرة ليتهم هذا المفهوم بالقصور عن الإحاطة بكل مقومات النص الأدبى ، لأنه مفهوم مُقَيَّد — فيما يرى — بالنظر فى العبارة « فلا يدرس النص الأدبى الكامل ، وما يتضمن من عناصر خارجة على هذا المفهوم ، كالخيال والإيقاع والتماثل والتضاد والمجانسة ، والمجاز والحقيقة ، فى إطار أوسع من إطار التشبيه والاستعارة والكناية »[3] . وليس أدل على انتفاء القراءة الموضوعية من مثل هذه الأحكام التى تنظر إلى التراث من خلال مفاهيم عصرية .

وليس معنى قولنا « انتفاء القراءة الموضوعية » أننا نتبنى مفهوم « القراءة المتحيزة » بالكامل ، سواء كان هذا التحيز ضد التراث أو كان معه ؛ فالتحيز قرين الهوى النابع من قصور الوعى بجدلية العلاقة بين الماضى والحاضر ، وبين التراث والمعاصرة . القراءة المتحيزة

بالكامل إما أن تؤدى بنا إلى محاكمة التراث من خلال مفاهيم لا يقبلها ، أو تؤدى بنا إلى إلباسه مفاهيم وتصورات مفارقة لطبيعته ، ومعارضة لمنطقه الداخلى . ولا نعدم فى قراءة عبد القاهر من يذهب إلى القول بأنه « ليس بلاغيا ، ولكنه ناقد أدبى ؛ وفى الوقت الذى يتزايد فيه الاهتمام بدراسة بنية الشعر تكون أعماله نموذجاً صالحاً للناقد البنيوى »(٤) . ويقول إن عبد القاهر يعد من بين معاصريه « أقربهم لنظرياتنا النقدية المعاصرة ، وأقدرهم على إثراء فهمنا للإبداع الشعرى »(٥) . ولا بأس والأمر كذلك من المقارنة بين آراء عبد القاهر وآراء النقاد المحدثين والمعاصرين مقارنة تهدف إلى بيان التطابق والتماثل ، وتغفل إغفالا يكاد يكون تاما عن الفروق الحضارية والثقافية ، بل التاريخية أيضاً(٦) .

إن القراءة التى نأمل فى تحقيقها هنا هى القراءة الموضوعية الحقة ، التى لا تغفل المنطق الداخلى الخاص للتراث من جهة ، ولا تتعامل معه بمعزل تام عن الوعى المعاصر من جهة أخرى . هى قراءة لا تخلع عن عبد القاهر أزياءه ومفاهيمه لكى تكسوه أزياء جديدة وتخلع عليه مفاهيم معاصرة . وهى أيضاً قراءة لا تزعم لنفسها ــ ولا تستطيع ــ الانسلاخ عن الحاضر الراهن بكل همومه الفكرية والثقافية ، والحياة مرة أخرى فى عقل عبد القاهر ، أو بالأحرى فى عقل عبد القاهر القرن الخامس الهجرى . إن عبد القاهر الذى نقرؤه اليوم هو النّص الذى كتبه عبد القاهر فى القرن الخامس الهجرى ، والذى لم يتوقف منذ انتهى عبد القاهر من كتابته عن التفاعل مع نصوص أخرى فى الثقافة العربية حتى وصل إلينا ؛ فهو الآن جزء من ثقافتنا ، وجزء من وعينا وتاريخنا . هل يمكن أن نقول الآن إن قراءتنا اليوم لعبد القاهر ــ أو بالأحرى لنصّ عبد القاهر ــ قراءة تأويلية ؟ نعم ، نستطيع أن نقول ذلك ، بشرط أن نكون على ذكر مما قاله علماء التفسير من فرق بين « التأويل المقبول المستساغ فى اللغة » ، و « التأويلات المستكرهة البعيدة » . تأويلنا لعبد القاهر ــ أو بالأحرى فهمنا له ــ نأمل أن يكون من النوع الأول ، أو لنقل بعبارة معاصرة إن قراءتنا لعبد القاهر رحلة للبحث عن « المغزى » الذى يُثرى من خلاله وعينا النقدى المعاصر ، لا تتوقف عند المعنى الذى كان فى عقل عبد القاهر القرن الخامس .

وليست رحلتنا التى ننوى القيام بها فى نصّ عبد القاهر إلا تكراراً لرحلة قام بها عبد القاهر نفسه فى نصوص سابقيه ومعاصريه ، مستهدفاً الكشف عن « مغزى » هذه النصوص ، دون مجرد التوقف عند « المعنى » الذى كان كامنا فى عقول أصحابها . يقول عبد القاهر :

« ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء فى معنى (الفصاحة) و (البلاغة) و (البيان) و (البراعة) ، وفى بيان المغزى من هذه العبارات ، وتفسير المراد بها ، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة فى خفاء ، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبىء ليُطلب ، وموضع الدفين ليُبحث عنه فيُخرج »(٧) .

فى هذه الرحلة التى قام بها عبد القاهر فى نصوص سابقيه كان يبحث عن المغزى الخبىء وراء عباراتهم وأقوالهم . لم يشغل عبد القاهر نفسه بالبحث عن المعنى الظاهر على السطح ؛ ولو فعل ذلك لما قدّم لنا شيئا يستحق اليوم أن نقف عنده ؛ ولذلك لم يتردد فى أن يتعامل مع نصوصهم بوصفها رموزاً وإيماءات وإشارات خفية تحتاج منه إلى التفسير . ولم يكن عبد القاهر فى قراءته لنصوص سابقيه مفسّرا فقط ، بل كان فى أحيان كثيرة لا يجد مفرّا من الرفض والنّفى . فهو يرفض ــ مثلا ــ ربط الفصاحة والبيان بالقدرة على الأداء الصوتى ؛ وهو ربط شائع مستقر فى التراث السابق على عبد القاهر ، ونجده واضحاً فى كتاب الجاحظ « البيان والتبين » . وهو أيضا يرفض حصر معانى الكلام فى الخبر والاستفهام والأمر والنهى ؛ وهو حصر نجده فى كثير من كتب البلاغة والنقد ، التى يعيد عبد القاهر قراءتها وتفسيرها . وعن طريق هذا النفى والرفض يمهد عبد القاهر الطريق لمفاهيم أنضج ، وتصورات أعمق . يقول بعد أن يبين أهمية « علم البيان » وخطره بالنسبة للدين والدنيا على السواء :

« إلا أنك لن ترى ، على ذلك ، نوعا من العلم قد لقى من الضيم ما لقيه ، ومُنِى من الحَيْف بما مُنى به ، ودخل على الناس من الغلط فى معناه ما دخل عليهم ، فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة ، وظنون رديه ، وركبهم فيه جهل عظيم وخطأ فاحش . ترى كثيرا منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للإشارة بالرأس والعين ، وما يجده للخط والعقد ؛ يقول : إنما هو خبر واستخبار ، وأمر ونهى ، ولكل من ذلك لفظ قد وضع له ، وجعل دليلا عليه ؛ فكل من عرف أوضاع لغة من اللغات ، عربية كانت أو فارسية ، وعرف المغزى من كل لفظة ، ثم ساعده اللسان على النطق بها ، وعلى تأدية أجراسها وحروفها ، فهو بيّن فى تلك اللغة ، كامل الأداة ، بالغ من البيان المبلغ الذى لا مزيد عليه ، مُنْته إلى الغاية التى لا مذهب بعدها . يسمع الفصاحة والبلاغة والبراعة فلا يعرف لها معنى سوى الإطناب فى القول ، وأن يكون المتكلم فى ذلك جهير الصوت ، جارى اللسان ، لا تعترضه لُكنة ، ولا تقف به حُبْسَة ، وأن يستعمل اللفظ الغريب والكلمة الوحشية ، فإن استظهر للأمر وبالغ فى النظر ، فأن لا يلحن فيرفع فى موضع النصب ، أو يخطىء فيجىء باللفظة على غير ما هى عليه فى الوضع اللغوى ، وعلى خلاف ما ثبتت به الرواية عن العرب .

« وجملة الأمر أنه لا يرى النقص يدخل على صاحبه فى ذلك إلا من جهة نقصه فى علم اللغة ؛ لا يعلم أن ها هنا دقائق وأسراراً طريق العلم بها الروية والفكر ، ولطائف مستقاها العقل ، وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هدوا إليها ، ودُلوا عليها ، وكُشف لهم عنها ، ورفعت الحجب بينهم وبينها ، وأنها السبب فى أن عرضت المزية فى الكلام ، ووجب أن يفضل بعضه بعضا ، وأن يبعد

الشأو فى ذلك ، وتمتد الغاية ، ويعلو المرتقى ، ويعزّ المطلب ، حتى ينتهى الأمر إلى الإعجاز ، بل يخرج من طوق البشر »[٨] .

« فى هذا النص الطويل لا يجد عبد القاهر سبيلا لطرح مفاهيمه إلا بنفى المفاهيم والتصورات السابقة التى تتناقض مع مفاهيمه وتصوراته . وهو فى نصوص أخرى كثيرة مبثوثة فى ثنايا كتابيه يستطيع أن يؤكد مفاهيمه عن طريق تأويل بعض الآراء السابقة عليه . وهكذا يقيم عبد القاهر بناءه الفكرى فى الثقافة العربية التى ينتمى إليها من خلال عمليتين تبدوان متعارضتين : هما الهدم والبناء ، أو هما الإثبات والنفى ، حيث يتم الإثبات بالتأويل ، ويتحقق النفى بالإنكار .

إن ما يفعله عبد القاهر فى التراث السابق عليه هو ما ننوى أن نقوم به نحن مع عبد القاهر ؛ ولذلك قلنا إننا سنطرح أسئلة معاصرة ربما لم تخطر إجاباتها على بال الشيخ ، ولادار السؤال نفسه فى خلده ، وقلنا إننا فى الوقت نفسه سنتجاهل أسئلة طرحها الشيخ وأجاب عنها . وهكذا نعيد قراءة الشيخ كما أعاد هو قراءة أسلافه ؛ وبذلك نكون أقرب لروح عبد القاهر ، ولروح التراث الذى يمثله والذى مازال ماثلا فينا ، يتفاعل معنا ونتفاعل به .

— **اللغة والشعر**

القضية الأساسية التى يدور حولها الجدل الآن بين علماء الأسلوبية ، هى قضية الشعر واللغة . والأسئلة التى تثار حول هذه القضية تتمثل فى الأسئلة التالية : ما حدود التداخل بين الشعر واللغة ؟ وما حدود التمايز ؟ وإثارة السؤال عن الشعر بصفة خاصة دون غيره من الأنواع الأدبية إنما يرتد إلى النظر إلى الشعر بوصفه أكثر الأنواع الأدبية تعبيراً عن خصائص « الأدب » ، تلك الخصائص الفارقة له عن غيره من أنماط « الكلام » . وعلى ذلك فالسؤال عن الشعر واللغة يُطرح والقصد منه تحديد خصائص النصوص الأدبية .

ولسنا نريد أن نخرج عن مجال دراستنا باستعراض الآراء المختلفة والمدارس المتعددة فى الأسلوبية ؛ فذلك أمر تغطيه الدراسات الكثيرة فى هذا العدد من « فصول » . والذى يهمنا هنا هو أن نطرح السؤال نفسه على عبد القاهر . وعلينا أن نؤكد منذ البداية أن السؤال لم يكن بعيداً عن مجال اهتمام عبد القاهر . ولا نكون مبالغين إذا قلنا إن قضيته الأساسية فى كتابيه المعروفين « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » هى التفرقة بين « مستويات الكلام » ، تلك المستويات التى تبدأ من « الكلام العادى » وتنتهى إلى « الكلام المعجز » الذى يفوق طاقة البشر . ومن المستحيل فى ذهن عبد القاهر أن تتم هذه التفرقة بين هذين الطرفين من « مستويات الكلام » دون الوقوف على « مستوى الكلام الأدبى » والتوقف الطويل أمام خصائصه . من أجل ذلك يتوقف عبد القاهر ليدافع عن « علم الشعر » دفاعاً نظن أنه الأول من نوعه فى مواجهة تيار لا يستهان به فى الثقافة العربية ، يغض من قيمة الشعر ، ويهون من شأن مبدعيه ونقاده على السواء .

والقضية فى ذهن عبد القاهر هى قضية « إعجاز القرآن » ؛ وهى قضية لا يقنع فيها عبد القاهر بآراء السابقين عليه ؛ وهى آراء تراوحت بين رؤية الإعجاز فى أمر خارج النص ذاته ، ورؤيته فى صدق إخباره عن الماضى أو الحاضر أو المستقبل ، وتقدير الإعجاز فى بعض خصائص القرآن الأسلوبية والبلاغية[٩] . الإعجاز فى رأى عبد القاهر كامن فى النصّ ذاته ، بل كامن فى كل آية من آيات القرآن طالت أو قصرت . وهذا الإعجاز يمكن اكتشافه والوصول إليه فى كل عصر ؛ ولا تتوقف معرفته على العرب الذين كانوا معاصرين له . لذلك يقول عبد القاهر لمن يكتفى فى معرفة الإعجاز بالاستناد إلى عجز معاصريه عن معارضته :

« خبّرنا عما اتفق عليه المسلمون من اختصاص نبينا ﷺ بأن كانت معجزته باقية على وجه الدهر ، أتعرف له معنى غير أن لا يزال البرهان منه لائحا مُعْرِضا لكل من أراد العلم به ، وطلب الوصول إليه ؛ والحجة فيه وبه ظاهرة لمن أرادها ، والعلم بها ممكنا لمن التمسه ؟ فإذا كنت لا تشك فى أن لا معنى لبقاء المعجزة بالقرآن إلا أن الوصف الذى له كان معجزاً قائم فيه أبداً ، وأن الطريق إلى العلم به موجود ، والوصول إليه ممكن ، فانظر أى رجل تكون إذا أنت زهدت فى أن تعرف حجة الله تعالى ، وآثرت فيه الجهل على العلم ، وعدم الاستبانة على وجودها »[١٠] .

وما دام إعجاز القرآن وصفا قائما فيه أبدا ، فإن الوصول إليه ، والعلم به ، يحتاج إلى « علم الشعر » ولا يستغنى عنه . ويكون هؤلاء الذين يغضّون من قيمة الشعر فى التراث الدينى ، ويهونون من شأن « علم الشعر » ــ يكون هؤلاء بمثابة من يصد عن سبيل الله ، وبمثابة من يمنع الناس من حجة الله :

« وذلك أنا إذا كنا نعلم أن الجهة التى منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت ، وبانت وبهرت ، هى أن كان على حد من الفصاحة تَقْصُر عنه قوى البشر ، ومنتهيا إلى غاية لا يُطمَحُ إليها بالفِكَر ، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك إلا من عَرَفَ الشعر الذى هو ديوان العرب ، وعنوان الأدب ، والذى لا يُشك أنه كان ميدان القوم إذا تجاروا فى الفصاحة والبيان ، وتنازعوا فيها قصب الرهان ، ثم بحثَ عن العلل التى بها كان التباين فى الفضل ، وزاد فيها بعض الشعر على بعض – كان الصّاد عن ذلك صادّا عن أن تعرف حجة الله تعالى ، وكان مَثَلُهُ مثل من يتصدى للناس فيمنعهم عن أن يحفظوا كتاب الله تعالى ويقوموا به ويتلوه ويُقرئوه . . . فمن حال بيننا وبين ماله كان حفظنا إياه ، واجتهادنا فى أن نؤديه ونرعاه ، كان كمن رام أن ينسيناه جملة ويذهبه من قلوبنا دفعة ؛ فسواء من منعك الشىء الذى تنتزع منه الشاهد والدليل ، ومن منعك السبيل إلى انتزاع تلك الدلالة ، والاطلاع على تلك الشهادة »[١١] .

يمكن أن نقول ــ نقدا لعبد القاهر ــ إنه يهوّن من قدر الشعر ، وينزل به إلى أن يصبح مجرد دلالة وشاهد على إعجاز القرآن ؛ كما يمكن

أن نقول إن « علم الشعر » عنده مجرد علم « ثانوى » ، يخدم علماً آخر دينيا هو علم « إعجاز القرآن » . لكن هذا النقد الذى يمكن أن نوجهه إلى الشيخ لا ينبغى أن يقلل فى وعينا من قيمة المحاولة ذاتها ، محاولة إقامة « علم للشعر » ، بصرف النظر عن « القصد » بالمعنى التاريخى . قد يقال إن هذا « القصد » التاريخى قد ترك على أفكار الشيخ ومفاهيمه بصمات واضحة لا نستطيع تجاهلها ؛ وهذا أمر لا ننكره ، ولكننا لا نتوقف أمامه طويلا فى قراءتنا الراهنة(١٢) .

كانت هذه مقدمة طالت بعض الشىء لكى نقول إن عبد القاهر — على خلاف علماء الأسلوبية — طرح السؤال بطريقة أخرى ومن خلال مدخل مغاير . كان السؤال هو : ما الذى يميز كلاما من كلام ؟ وما الصفة الباهرة التى بدهت العرب فى النص القرآنى فأحسوا بالعجز إزاءه برغم فصاحتهم وقدرتهم البيانية ؟ ويكاد عبد القاهر فى إجابته عن مثل هذه الأسئلة يقترب — هونا ما — من الفكر الأسلوبى المعاصر ، حين يرى أن « الشعر » — وكذلك « القرآن » — كلام ينتمى إلى اللغة ، ولكنه كلام يتميز بخصائص ومعان تدخله فى حدود « الفن » . ولكن هذه الخصائص والمعانى « الفنية » خصائص ومعان يمكن الوصول إليها وتحديدها ، ولا يصح أن يُكتفى فى وصفها بالعبارات الغامضة الفضفاضة ، التى تملأ كتب النقد والبلاغة السابقة على عبد القاهر :

« لا يكفى فى علم « الفصاحة » أن تنصب لها قياساً ما ، وأن تصفها وصفا مجملا ، وتقول فيها قولا مرسلا ، بل لا تكون من معرفتها فى شىء حتى تُفصِّل القول وتحصِّل ، وتضع اليد على الخصائص التى تعرض فى نظم الكلم ، وتعدَّها واحدة واحدة ، وتسميها شيئا شيئا ، وتكون معرفتك معرفة الصَّنَع الحاذق الذى يعلم علم كل خيط من الإبريسم (الحرير) الذى فى الديباج ، وكل قطعة من القطع المنجورة فى الباب المقطع ، وكل آجرة من الآجر الذى فى البناء البديع »(١٣) .

وإذا كان عبد القاهر لا يكتفى بالأقوال المرسلة ، ويحرص على التفصيل فى معرفة الخصائص وتحديدها ، فإنه — بالمثل — ينفر مما شاع عند أسلافه من الوقوف فى منطقة « اللاتعليل » ومن اكتفائهم بالقول إن هذه الخصائص لا تحيط بها الصفة ، ولا تدركها العبارة ، ذلك أنه :

« لا بد لكل كلام تستحسنه ، ولفظ تستجيده ، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة ، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل ، وعلى صحة ما ادعيناه دليل »(١٤) .

ومن أجل تحديد الخصائص الفارقة بين « الشعر » و« الكلام العادى » يبدأ عبد القاهر بالصفات المشتركة ، فكلاهما ينتمى إلى مجال اللغة . وليست اللغة إلا مجموعة من القوانين الوضعية ، سواء على مستوى المفردات (الألفاظ) أو على مستوى التركيب (الجملة) . وليست الألفاظ — فيما يرى عبد القاهر — إلا دوال على المعانى الجزئية المفردة ، لا تكتسب دلالتها الكاملة ، ومن ثم لا تكتسب فصاحتها أو بلاغتها ، إلا إذا دخلت فى علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ :

« وليت شعرى هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعانى ؟ وهل هى إلاخدم لها ومصرّفة على حكمها ؟ أو ليست هى سمات لها ، وأوضاعا وضعت لتدل عليها ؟ »(١٥) .

« إن الألفاظ أدلة على المعانى ، وليس للدليل إلا أن يعلمك الشىء على ما يكون عليه ؛ فأما أن يصير الشىء بالدليل على صفة لم يكن عليها فمما لا يقوم فى عقل ، ولا يتصور فى وهم »(١٦) .

« الألفاظ لا تراد لأنفسها ، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعانى ؛ فإذا عدمت الذى له تراد ، أو اختل أمرها فيه ، لم يُعتد بالأوصاف التى تكون فى أنفسها عليها ، وكانت السهولة فيها وغير السهولة فيها واحداً »(١٧) .

وهكذا يخرج عبد القاهر الألفاظ المفردة من أن تستحق فى ذاتها أى وصف يُضْفَى عليها وهى خارج تركيب بعينه . ومن هذا المنطلق يدفع بعض ما شاع عند بعض النقاد من استحسان الشعر للفظه ، أو بالأحرى يعيد تفسير هذه الأقوال فى ضوء نظريته :

« فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا ، أو يستجيد نثرا ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس تنبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوى ، بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده »(١٨) .

وإذا كانت الألفاظ فى اللغة مجرد دوال وضعية اصطلاحية اتفاقية ، أليست قوانين النحو التى تدخل الألفاظ على أساسها فى علاقات ، هى بدورها قوانين لا يملك المتكلم إزاءها إلا الخضوع ؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب ، فما دور المتكلم ؟ وما مدى الحرية المتاحة له فى صنع الكلام ؟ إن قوانين النحو التى يحددها عبد القاهر فى خطبة « دلائل الإعجاز » قوانين عامة تتحدد على أساسها العلاقات الممكنة والمحتملة بين الدوال اللغوية (الألفاظ) . . سواء كانت هذه الدوال أسماء أو أفعالا أو حروفا . لكن هذه القوانين العامة لا تحصر العلاقات الفعلية التى يمكن أن يقيمها المتكلم بين ألفاظ اللغة التى لا حصر لها . ويمكن لنا القول بطريقة معاصرة إن عبد القاهر كان على وعى تام بالفارق بين «اللغة» و «الكلام» ذلك الفارق الذى أرسى دعائمه العالم السويسرى فرديناند دى سوسير ، وطوره تشومسكى فى تفرقته بين « الكفاءة » و « الأداء » . إن قوانين النحو ومعانى الألفاظ تمثل عند عبد القاهر « النظام » اللغوى القارّ فى وعى الجماعة ، الذى تقوم اللغة على أساسه بوظيفتها الاتصالية ؛ أما الكلام فهو التحقق الفعلى لهذه القوانين فى حدث كلامى بعينه :

« ومختصر الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد ، وأنه لابد من مسند ومسند إليه ؛ وكذلك السبيل فى

كل حرف رأيته يدخل على جملة « كإن » وأخواتها ؛ ألا ترى أنك إذا قلت : «كأن » يقتضى مشبها ومشبها به ، كقولك : « كأن زيدا الأسد » ؟ وكذلك لو قلت « لو » و« لولا » وجدتهما يقتضيان جملتين تكون الثانية جوابا للأولى »[19] .

من هذه التفرقة بين اللغة والكلام — وهى تفرقة ضمنية فى فكر عبد القاهر — يتحرك عبد القاهر ليصوغ مفهوم « النظم » الذى يميز على أساسه بين كلام وكلام ، لا من حيث الصحة اللغوية أو النحوية ، بل من حيث « الفنية » أو « الأدبية » — إذا جاز لنا استخدام مثل هذه المصطلحات . وإذا كانت قوانين اللغة على مستوى الألفاظ أو التركيب (قوانين النحو) هى القوانين الفاعلة فى كل مستويات الكلام ، فإن الكلام الأدبى — دون غيره — هو الذى ينسب إلى قائله ، ويعبر عن فاعليته العقلية . وهنا فقط — أى على مستوى النظم — تتحقق للمتكلم أقصى درجات الحرية الممكنة داخل قوانين اللغة ؛ فليس النظم فيما يقوله عبد القاهر :

« إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه « علم النحو » ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التى نُهجت فلا تزيغ عنها ، وتحفظ الرسوم التى رسمت لك ، فلا تُخل منها بشىء »[20] .

وقد يبدو من هذا النص أن « علم النحو » يتطابق مع « النظم » ؛ ويبدو هذا التطابق واضحا من أسلوب القصر الذى يستخدمه عبد القاهر فى قوله « ليس النظم إلا . . . » . ولكن علينا أن نكون على بصيرة بتفرقة عبد القاهر الضمنية بين « أصول النحو » التى هى قوانين التركيب التى يحصرها فى مدخل « دلائل الإعجاز » ، و« علم النحو » الذى يحاول عبد القاهر أن يرسى قواعده ، والذى يقوم كتاب « الدلائل » كله على تفصيله . تنتمى « أصول النحو » إلى مجال قوانين اللغة ؛ أما « علم النحو » أو « النظم » فهو الذى يحصر الخصائص « الفنية » أو « الأدبية » فى الكلام ، شعرا كان أو نثرا . والدليل على ما نذهب إليه من تفرقة بين « أصول النحو » و« علم النحو » أن عبد القاهر فى حديثه عن « الأصول » يتحدث عن قوانين جملة ، وفى حديثه فى النص السابق عن « علم النحو » الذى يجعل النظم مقصورا على اتباع قوانينه ، يقول :

« وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر فى وجوه كل باب وفروقه ، فينظر فى « الخبر » إلى الوجوه التى تراها فى قولك « زيد منطلق » ، و« زيد ينطلق » ، و« ينطلق زيد » ، و« منطلق زيد » و« زيد المنطلق » ، و« المنطلق زيد » ، و« زيد هو المنطلق » ، و« زيد هو منطلق » ، وفى « الشرط والجزاء » إلى الوجوه التى تراها فى قولك : « إن تخرج أخرج » ، و« إن خرجتَ خرجتُ » ، و« إن تخرج فأنا خارج » ، و« أنا خارج إن خرجتَ » ، و« أنا إن خرجتَ خارج » .

« وفى « الحال » إلى الوجوه التى تراها فى قولك : « جاءنى زيد مسرعا » ، و« جاءنى يسرع » ، و« جاءنى وهو مسرع أو وهو يسرع » ، و« جاءنى قد أسرع » ، و« جاءنى وقد أسرع » ، فيعرف لكل من ذلك موضعه ، ويجىء به حيث ينبغى له .

« وينظر فى « الحروف » التى تشترك فى معنى ، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية فى ذلك المعنى ، فيضع كلا من ذلك فى خاص معناه ، نحو أن تقول بـ « ما » فى نفى الحال ، وبـ « لا » إذا أريد نفى الاستقبال ، وبـ « إن » فيما يترجح بين أن يكون وأن لا يكون ، وبـ « إذا » فيما علم أنه كائن .

« وينظر فى « الجمل » التى تُسرَد ، فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل ، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع « الواو » من موضع « الفاء » ، وموضع « الفاء » من موضع « ثم » ، وموضع « أو » من موضع « أم » ، وموضع « لكن » من موضع « بل » .

« ويتصرف فى التعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير ، فى الكلام كله ، وفى الحذف والتكرار ، والإضمار والإظهار ، فيصيب بكل من ذلك مكانه ، ويستعمله على الصحة ، وعلى ما ينبغى له»[21] .

وليست هذه الأمثلة التى يعطيها عبد القاهر « للنظم » أو « لعلم النحو » إلا أمثلة دالة على فروق فى التراكيب ، أو لنقل أمثلة دالة على فروق فى الأساليب . وهذه الأمثلة العامة سيخصص عبد القاهر لكل مجموعة منها فصلا فى كتاب « الدلائل » ؛ الأمر الذى يؤكد ما ذهب إليه بعض الباحثين — ونحن نتفق معه — من أن عبد القاهر يحاول فى « دلائل الإعجاز » أن يقيم رابطة بين دراسة الأدب والمسائل النحوية المتعلقة بنظام الكلمات أو تركيب العبارات »[22] .

لعل فى هذا التماثل بين « علم النحو » و« النظم » فى فكر عبد القاهر ما يسمح لنا أن نقول إن مفهوم « النظم » عند عبد القاهر يقترب إلى حد كبير من مفهوم « الأسلوب » ، ويصبح « النظم » الذى يصنع « علم النحو » قواعده ، هو علم « دراسة الأدب » ، أو « علم الشعر » . ويمكن لنا أن نقول إن « علم الشعر » عند عبد القاهر يقوم على أساس لغوى مكين ، نجلى جوانبه فى الفقرة التالية .

— النظم والأسلوب

حين يقرن عبد القاهر بين « النظم » و« علم النحو » ويوحد بينهما أحياناً ، فإن ما يقصده بعلم النحو — كما أشرنا من قبل — ليس هو « القوانين النحوية المعيارية » التى تحدد حدود الصواب وحدود الخطأ فى الكلام . والنص السابق الذى استشهدنا به يتحدث عن «علم النحو» على أساس أنه الفروق بين أساليب مختلفة فى «الكلام» ، تبدو من منظور «النحو المعيارى» أساليب متساوية . ولكن هذه الفروق بين التقديم والتأخير ، وبين الإخبار بالوصف والإخبار بالفعل ، وغيرها من الفروق التى حددها عبد القاهر — هى فروق فى الدلالة ، تحوّل الكلام من مستوى إلى مستوى آخر . هذه الفروق هى مدار المعنى

والدلالة ؛ وهى فروق «شخصية» إذا صح لنا أن نقول ذلك ؛ هى خصائص «فردية» تحدد مستويات الكلام «الأدبى» ، وتفرِّق بين كلام وكلام . ولسنا فى هذا نضفى على فكر عبد القاهر من عندنا مفاهيم ، أو نضفى عليه تصورات . وعبد القاهر يستخدم كلمة «الأسلوب» للدلالة على هذه التفرقة بين «نظم» و «نظم» . يقول :

واعلم أن «الاحتذاء» عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه ، أن يبتدىء الشاعر فى معنى له وغرض أسلوبا ــ و «الأسلوب» الضرب من النظم والطريقة فيه ــ فيعمد شاعر آخر إلى ذلك «الأسلوب» فيجىء به فى شعره . . . وذلك مثل أن الفرزدق قال :

أترجو ربيع أن يجىء صغارها
بخير وقد أعيا ربيعا كبارُها

واحتذاء «البعيث» فقال :

أترجو كليب أن يجىء حديثها
بخير وقد أعيا كليبا قديمها[٢٣] .

وواضح من نص عبد القاهر أن هناك فارقا يدركه بين «المعنى» أو «الغرض» ، و «الأسلوب» الذى يستخدم فى الدلالة على ذلك «المعنى» أو «الغرض» ؛ فالأسلوب هو طريقة من «النظم» وضرب فيه . وواضح من استشهاده على «الاحتذاء» فى الأسلوب أنه يقصد به الطريقة الخاصة فى التعبير . وليس ثمة فارق بين بيتى الفرزدق والبعيث سوى أن الأخير قد استبدل كلمات بكلمات ، فاستبدل فى الشطر الأول «كليبا» بـ «ربيع» ، و «حديثها» بـ «صغارها» ، واستبدل فى الشطر الثانى كلمة «قديمها» بكلمة «كبارها» . وهذا الاستبدال ــ وإن كان ينقل المعنى من هجاء «ربيع» إلى هجاء «كليب» ــ لا يؤثر كثيرا فى «الأسلوب» ؛ فيظل الأسلوبان ــ من حيث الشكل ــ طريقة واحدة ، ونظما واحدا .

وليس صحيحا ما يذهب إليه بعض الدارسين من أن عبد القاهر قد أهمل فى الأسلوب جوانب تتجاوز مستوى التركيب النحوى ؛ فقد توقف أمام ظاهرة «السجع» ــ وهى ظاهرة صوتية ــ توقفا طويلا فى «أسرار البلاغة» ، لينفى عنها ما شاع فى الفكر النقدى السابق عليه من أنها مجرد حلية خارجية تضاف إلى «الكلام» ولا تؤثر فى دلالته[٢٤] . ثم هو يتوقف أمام الظاهرة نفسها فى «دلائل الإعجاز» ليؤكد علاقتها بالأسلوب ؛ وذلك وهو فى معرض الرد على من يقولون إن «البلاغة» و «الفصاحة» تكون فى تلاؤم الحروف والظواهر الصوتية وحدها ، دون الدلالة والمعنى . يقول الشيخ :

«فصعوبة ما صعب من السجع هى صعوبة عرضت فى المعانى من أجل الألفاظ . وذاك أنه صَعُب عليك أن توفق بين معانى تلك الألفاظ المسجعة ، وبين معانى الفصول التى جعلت أردافا (نهايات) لها ، فلم تستطع ذلك إلا بعد أن عدلت عن أسلوب إلى أسلوب ، أو دخلت فى ضرب من المجاز ، أو أخذت فى نوع من الاتساع ، وبعد أن تلطفت على الجملة ضربا من التلطف»[٢٥] .

إن هذه الفروق بين طريقة فى «النظم» وأخرى ــ تلك الفروق التى يطلق عليها عبد القاهر اسم «الأسلوب» ــ هى فروق تحدث بالمتكلم لا باللغة ، سواء بألفاظها الوضعية أو قوانينها النحوية المعيارية . إن تفرقة عبد القاهر بين دور المتكلم فى «النظم» أو فى «الأسلوب» ، ودور «اللغة» ، تفرقة مهمة ، تشغل حيزا عظيما من كتابيه . ونحن نعلم أن هذه التفرقة لم تكن نابعة فى فكر عبد القاهر من توجه نقدى يدرك دور المبدع فى تشكيل النص بالمعنى النقدى الحديث ؛ ولو قلنا عكس ذلك لوقعنا فى «التحيز» الرخيص المبتذل ؛ فعبد القاهر كان حريصا على هذه التفرقة بين دور «المتكلم» ودور «اللغة» ؛ وحرصه هذا راجع إلى أن مدخله الأساسى لعلم الشعر ــ كما أشرنا من قبل ــ كان البحث عن «دلائل الإعجاز» القرآنى .

لقد كان البحث فى «الإعجاز» قبل عبد القاهر يوشك أن يدخل فى إشكالية يصعب حلُّها ؛ إشكالية تتمثل فى وصف القرآن لذاته بأنه «بلسان عربى مبين» ؛ وهو وصف جعل علماء اللغة والمفسرين يتخذون «الشعر» شاهدا على صحة العبارة القرآنية ، أو بالأحرى شاهدا على «عربيتها» ، وذلك فى وجه «الهجوم الشعوبى» على لغة القرآن وعلى أسلوبه ، وكان هذا هو وجه الإشكالية الأول . ويتمثل وجهها الثانى فى إيمان المسلمين بأن القرآن «نص معجز» ، لا يقارن من حيث مستواه بأى نصٍّ آخر ، شعريا كان أو نثريا . وبين طرفى هذه الإشكالية يمكن تصنيف الآراء المختلفة التى قيلت فى تفسير الإعجاز ، وهذا موضوع درس آخر على أى حال .

فى قلب هذه الإشكالية تأتى تفرقة عبد القاهر بين «الأساليب» ، و «نظم» و «نظم» ، فيكون القرآن معجزا بنظمه ، وإن جاء بلسان العرب ، وعلى مواضعاتهم اللغوية ، ووفق قواعد لغتهم النحوية . ولابد والحال هذه من أن يكون «نظم القرآن» مفارقا لنظم غيره من النصوص ، ومن ثم «معجزا» ؛ لأن المتكلم بالقرآن ــ الله سبحانه وتعالى ــ لا يقارن فى علمه بسواه من المتكلمين . ولذلك أيضا يقرن عبد القاهر دائما بين القدرة على النظم و «الفكر» أو «الروية» أو «لطائف العقل» ، أو «المعانى النفسية» . ويكون من قبيل النقد المبتذل أن ننعى على عبد القاهر ــ كما فعل بعض الباحثين ــ هذا الربط بين «النظم» والقدرة «العقلية» للمتكلم . لقد كان للشيخ ــ كما قلنا ــ مدخله الخاص لدراسة «علم الشعر» ولتحديد الخصائص الفارقة بين «الكلام الشعرى» و «الكلام العادى» . ولا تثريب على الشيخ فى مدخله ؛ ولا تثريب علينا ــ بعد أن نعى منطق الشيخ الداخلى ــ أن نتجاوزه إلى «مغزى» نتائجه التى تغنينا فى هذه القراءة .

ــ الأسلوب ودور المتكلم

إن دور اللغة فى «الأسلوب» مقصور ــ كما أشرنا من قبل ــ على تحديد معانى الألفاظ المفردة ، أو لنقل على وضع العلامات ، وعلى تحديد «القوانين النحوية» العامة التى تجعل الكلام ممكنا . داخل هذه القوانين والمواضعات ثمة قدر هائل من الحرية متاح للمتكلم فى اختيار الصيغ والأساليب المعبرة عن «الغرض» أو «المعنى» :

«إن الفصاحة فيما نحن فيه ، عبارة عن مزية هى بالمتكلم دون واضع اللغة . وإذا كان كذلك فينبغى لنا أن ننظر إلى المتكلم ؛ هل يستطيع أن يزيد من عند نفسه فى اللفظ شيئا ليس هو له فى اللغة ، حتى يجعل ذلك من صنيعه مزية يعبّر عنها بالفصاحة ؟ وإذا نظرنا وجدناه لا يستطيع أن يصنع باللفظ شيئا أصلا ، ولا أن يُحدث فيه وضعا . كيف وهو إن فعل ذلك أفسد على نفسه ، وأبطل أن يكون متكلما ؛ لأنه لا يكون متكلما حتى يستعمل أوضاع اللغة على ما وضعت عليه»[٢٦] .

وحين ينتقل عبد القاهر لتحديد علاقة المتكلم بقوانين النحو «المعيارية» ، يصر أيضا على أن هذه القوانين ـ وحدها ـ لا تؤدى إلى تفاضل فى مستويات الكلام ، ولا تحدث عنها مزيّة أو تفاوت . إنها قوانين تحدد معايير الخطأ والصواب ، وليست هى القوانين التى تحدد «الفصاحة» و «البلاغة» بالمعنى الذى يقصده عبد القاهر ويحصره فى «النظم» :

«ثم إنا نعلم أن المزية المطلوبة فى هذا الباب ، مزية فيما طريقه الفكر والنظر من غير شبهة . ومحال أن يكون اللفظ له صفة تستنبط بالفِكَر ، ويستعان عليها بالروية ، اللهم إلا أن تريد تأليف النَّغَم ؛ وليس هذا مما نحن فيه بسبيل . ومن هنا لم يُجز ، إذا عدت الوجوه التى تظهر بها المزية ، أن يُعدّ فيها الإعراب ؛ وذلك أن العلم بالإعراب مشترك بين العرب كلهم ، وليس هو مما يستنبط بالفكر ، ويستعان عليه بالروية ؛ فليس أحدهم ـ بأن إعراب الفاعل الرفع ، أو المفعول النصب ، والمضاف إليه الجرّ ـ بأعلم من غيره ، ولا ذاك مما يحتاجون فيه إلى حدة ذهن ، وقوة خاطر»[٢٧] .

«إن كلامنا فى فصاحة تجب للفظ ، لا من أجل شىء يدخل فى النطق ، ولكن من أجل لطائف تدرك بالفهم ، وأنا نعتبر فى شأننا هذا فضيلة تجب لأحد الكلامين على الآخر ، من بعد أن يكونا قد برئا من اللحن ، وسلما فى ألفاظهما من الخطأ»[٢٨] .

«واعلم أنا إذا أضفنا الشعر ـ أو غير الشعر من ضروب الكلام ـ إلى قائله ، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة ، ولكن من حيث توخى فيها «النظم» الذى بينا أنه عبارة عن توخى معانى النحو فى معانى الكلم»[٢٩] .

إن علاقة الشاعر ـ أو المتكلم ـ بالألفاظ المفردة ، التى هى أوضاع اللغة كما يقول عبد القاهر ، أشبه بعلاقة «الصانع» بمادته الخام ؛ فالمادة الخام فى أى صناعة مادة لم يصنعها الصانع ، ولكنها مادة يعيد تشكيلها وفق تصور خاص وبتصميم بعينه . والمقارنة التى يعقدها عبد القاهر بين «النظم» وإعادة تشكيل المادة الخام فى الصناعات المختلفة لا ينبغى أن تشوش علينا فهم تصور عبد القاهر ، فنسارع إلى القول بأنه ينظر إلى الشعر بوصفه صناعة مثل سائر الصناعات ؛ ذلك أن عبد القاهر يستخدم عبارات مجازية ، وتمثيلات شائعة ومستقرة فى التراث السابق عليه ، ولكنه يعى وعيا حادا ـ كما سنشير من بعد ـ الفارق بين تشكيل المادة الخام فى الصناعات المختلفة ، و «نظم» المعنى فى الشعر . إن المقارنة عند عبد القاهر تستهدف التوضيح والكشف ، ولا يراد معناها الحرفى القائم على التطابق والمماثلة .

وليس ما يقوله عبد القاهر هنا ببعيد عن التصور المعاصر لعلاقة الشاعر باللغة ؛ تلك العلاقة التى نفهمها على أنها نوع من المعاناة والمكابدة ، إذا كنا نتحدث عن شاعر حقيقى لا مجرد ناظم . إن علاقة الشاعر بألفاظ اللغة ومواضعاتها ـ فيما يرى عبد القاهر ـ أشبه بعلاقة الصانع بمادته الخام ؛ إنه لا يصنع المادة ولكنه يعيد تشكيلها ؛ وكذلك الشاعر ، ليس هو الذى يبدأ المواضعة على الألفاظ ويحدد دلالتها ، ولكنه يعيد تشكيلها فى علاقات جديدة لتنتج مشكلا يؤثر بدوره على دلالتها ، ومن ثم يمنحها فصاحتها وبلاغتها :

«وإذا كان الأمر كذلك ، فينبغى لنا أن ننظر فى الجهة التى يختص منها الشعر بقائله . وإذا نظرنا وجدناه يختص به من جهة توخيه فى معانى الكَلم التى ألفه منها ، ما توخاه من معانى النحو ، ورأينا أنفس الكَلم بمعزل عن الاختصاص ، ورأينا حالها معه حال الإبريسم مع الذى ينسج منه الديباج ، وحال الفضة والذهب مع من يصوغ منهما الحلى ؛ فكما لا يشتبه الأمر فى أن الديباج لا يختص بناسجه من حيث الإبريسم ، والحلى بصائغها من حيث الفضة والذهب ، ولكن من جهة العمل والصنعة ، كذلك ينبغى أن لا يشتبه أن الشعر لا يختص بقائله من جهة أنفس الكلم وأوضاع اللغة»[٣٠] .

إن كل ما يفعله الشاعر ـ أو المتكلم ـ فى ألفاظ اللغة ، هو أن يقيم بينها علاقات يتوخى فيها معانى النحو . وليست معانى النحو التى يتحدث عنها عبد القاهر هى «القوانين المعيارية» التى يتحتم أن تتحقق فى أى كلام لكى يكون كلاما ، ولكنها المعانى التى تُحدث الفروق بين أسلوب وأسلوب ، وبين نظم ونظم . إن قوانين النحو المعيارية هى بدورها قوانين وضعية لا تفرق بين كلام وكلام ، شأنها فى ذلك شأن دلالات الألفاظ المفردة . وليست المزيّة التى تحدث فى الكلام ـ فيما يرى عبد القاهر ـ بمجرد علم المتكلم بتلك الفروق التى تحدثها المعانى النحوية ؛ العلم وحده لا يكفى ، ولابد من القدرة التى تمكن المتكلم أو الشاعر من استخدام هذا العلم وتوظيفه توظيفا مؤثرا دالا . إن معاناة الشاعر أو مكابدته اللغة لا تقتصر فى تصور عبد القاهر على الألفاظ ، ولكنها تمتد إلى الدلالات النحوية التى يطلق عليها عبد القاهر «معانى النحو» :

«وغلطُ الناس فى هذا الباب كثير . فمن ذلك أنك تجد كثيرا ممن يتكلم فى شأن البلاغة إذا ذكر أن للعرب الفضل والمزية فى حسن النظم والتأليف ، وأن لها فى ذلك شأوا لا يبلغه الدخلاء والمولدون ، جعل يعلل ذلك بأن يقول : «لا غرو ، فإن اللغة لها

بالطبع ولنا بالتكلف ، ولن يبلغ الدخيل فى اللغات والألسنة مبلغ من نشأ عليها ، وبدئ من أول خلقه بها» ، وأشباه ذلك مما يوهم أن المزية أتتها من جانب العلم باللغة . وهو خطأ عظيم وغلط منكر ، يفضى بقائله إلى رفع الإعجاز من حيث لا يعلم . وذلك أنه لا يثبت إعجاز حتى تثبت مزايا تفوق علوم البشر ، وتقصر قوى نظرهم عنها ، ومعلومات ليست فى مُنَن أفكارهم وخواطرهم أن تفضى بهم إليها ، وأن تطلعهم عليها ، وذلك محال فيما كان علما باللغة ؛ لأنه يؤدى إلى أن يحدث فى دلائل اللغة مالم يتواضع عليه أهل اللغة ؛ وذلك مالا يخفى امتناعه على عاقل .

« واعلم أنا لم نوجب المزية من أجل العلم بأنفس الفروق والوجوه فنستند إلى اللغة ، ولكنا أوجبناها للعلم بمواضعها ، وما ينبغى أن يصنع فيها ؛ فليس الفضل للعلم بأن «الواو» للجمع ، و «الفاء» للتعقيب بغير تراخ ، و «ثم» له بشرط التراخى ، و «إن» لكذا و «إذا» لكذا ، ولكن لأن يتأتى لك إذا نظمت شعرا وألفت رسالة أن تحسن التخير ، وأن تعرف لكل من ذلك موضعه .

« وأمر آخر إذا تأمله الإنسان أنِف من حكاية هذا القول فضلا عن اعتقاده ، وهو أن المزية لو كانت تجب من أجل اللغة والعلم بأوضاعها وما أراده الواضع فيها ، لكان ينبغى أن لا تجب إلا بمثل هذه الفروق بين «الفاء» و «ثم» و «إن» و «إذا» وما أشبه ذلك مما يُعبِّر عنه وضع لغوى ، فكانت لا تجب بالفصل وترك العطف ، وبالحذف والتكرار ، والتقديم والتأخير ، وسائر ما هو هيئة يحدثها لك التأليف ، ويقتضيها الغرض الذى تؤم ، والمعنى الذى تقصد ، وكان ينبغى أن لا تجب المزية بما يبتدئه الشاعر والخطيب فى كلامه من استعارة اللفظ للشئ لم يستعر له ، وأن لا تكون الفضيلة إلا فى استعارة قد تعورفت فى كلام العرب . وكفى بذلك جهلاً»(٣١) .

فى هذا النص الطويل يكاد عبد القاهر ــ أولا ــ أن ينفى أى علاقة بين «الطبع» اللغوى والقدرة على النظم ، ويرد القدرة على النظم إلى مقدرة المتكلم «العقلية» ، التى يربطها بالعلم بالمعنى العام ، ولا يقصره على مجرد العلم باللغة وبمواضعاتها . وهذا الربط ــ كما سلفت الإشارة ــ مهم جدا بالنسبة لعبد القاهر ؛ لأنه هو الذى يحدد له الفارق بين مستوى كلام ومستوى كلام آخر ، ويجعله ــ من ثم ــ قادرا على تفسير «الإعجاز» ، وذلك على أساس مفارقة القائل للقرآن ــ الله عز وجل ــ لغيره من القائلين . إن مفارقة القرآن لغيره من النصوص ــ أو بالأحرى إعجازه ــ لا يرتد إلى مواضعات اللغة ، سواء فى مستواها اللفظى أو فى مستواها التركيبى ، بل يرتد ــ إلى جانب ذلك ــ إلى المقدرة الخاصة للمتكلم على صياغة اللغة وإعادة تشكيلها . إنه يرتد ــ بعبارة أخرى ــ إلى «النظم» . وهذا النظم نفسه هو الذى يفرق بين شعر وشعر ، وبين كلام وكلام .

وفى هذا النص أيضا يؤكد عبد القاهر أن مهارة المتكلم إنما تتمثل فى قدرته على التخير بين ممكنات مختلفة ، تطرحها اللغة فى «معانى النحو» ، كما تطرحها فى دلالات الألفاظ . من هذا المنطلق يمكن لعبد القاهر أن يطبق مجازا يشبه المجاز السابق الذى يقارن فيه بين الألفاظ وخيوط الإبريسم ، وبين الألفاظ والذهب والفضة ، من حيث علاقة الشاعر بالأولى ، وعلاقة الصانع بالثانية ــ يمكن لعبد القاهر أن يقيم مجازا شبيها ليعبِّر به عن علاقة الشاعر أو المتكلم بمعانى النحو ، فيرى :

«وإذ قد عرفت أن مدار أمر «النظم» على معانى النحو ، وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه ، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها ، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها فى أنفسها ، ومن حيث هى على الإطلاق ، ولكن تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام ، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض . . . وإنما سبيل هذه المعانى سبيل الأصباغ التى تعمل فيها الصور والنفوس ؛ فكما أنك ترى الرجل قد تهدى فى الأصباغ التى عمل منها الصورة والنقش فى ثوبه الذى نسج ، إلى ضرب من التخير والتدبُّر فى أنفس الأصباغ وفى مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها ، إلى مالم يتهد إليه صاحبه ، فجاء نقشه من أجل ذلك أغرب ، كذلك حال الشاعر والشاعر فى توخيهما معانى النحو ووجوهه التى علمت أنها محصول النظم»(٣٢) .

إذا جمعنا بين القياس الذى يعقده عبد القاهر فى هذا النص بين «الأصباغ» ومعانى النحو من جهة ، والقياس الذى يقيمه فى النص السابق بين المادة الخام وألفاظ اللغة من جهة أخرى ، أمكننا أن نخرج بتصور صحيح لمفهوم النظم عند عبد القاهر ، ولدور المتكلم فى تحقيقه . ألفاظ اللغة تشبه المادة الخام التى يصنع منها المتكلم أسلوبه طبقا لقوانين النحو «المعيارية» . ومعانى النحو ــ التى هى الفروق الدقيقة داخل قوانين النحو ــ تشبه الأصباغ التى تعمل بها الصور ؛ فإذا طبقنا هذا القياس على صناعة النسيج ، فإن الألفاظ هى الخيوط التى تتآلف وفق قواعد خاصة لتصنع ثوبا ، وقوانين النحو هى الأصباغ التى تفرق بين ثوب وثوب .

ولكى لا نقع مرة أخرى فى المعنى الحرفى للقياس الذى يقيمه عبد القاهر ، ونتهمه بإهدار قيمة الشعر ، وبالتهوين من شأنه علينا أن نقرأ قوله :

«وإنا لنراهم يقيسون الكلام فى معنى المعارضة على الأعمال الصناعية ، كنسج الديباج ، وصوغ الشُّنف والسوار ، وأنواع ما يصاغ ، وكل ما هو صنعة وعمل يد ، بعد أن يبلغ مبلغا يقع التفاضل

فيه ، ثم يعظم حتى يزيد فيه الصانع على الصانع زيادة يكون له بها صيت ويدخل فى حد ما يعجز عنه الأكثرون .

« وهذا القياس ، وإن كان قياسا ظاهرا معلوما ، وكالشىء المركوز فى الطباع ، حتى ترى العامة فيه كالخاصة ، فإن فيه أمرا يجب العلم به : وهو أنه يُتصور أن يبدأ هذا فيعمل ديباجا ويُبدع فى نقشه وتصويره ، فيجىء آخر ويعمل ديباجا آخر مثله فى نقشه وهيئته ، وجملته وصفته ، حتى لا يفصل الرائى بينهما ، ولا يقع لمن لم يعرف القصة ولم يخبر الحال إلا أنهما صنعة رجل واحد ، وخارجان من تحت يد واحدة . وهكذا الحكم فى سائر المصنوعات ، كالسوار يصوغه هذا ويجىء ذاك فيعمل سوارا مثله ، ويؤدى صفته كما هى ، حتى لا يغادر منها شيئا ألبتة .

« وليس يُتصوَّر مثل ذلك فى الكلام ؛ لأنه لا سبيل إلى أن تجىء إلى معنى بيت شعر ، أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصفته بعبارة أخرى ، حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك ، لا يخالفه فى صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور . ولا يغرنك قول الناس : «قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأدّاه على وجهه» ؛ فإنه تسامح منهم ، والمراد أنه أدى الغرض ، فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول ، حتى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك ، وحتى يكون حالهما فى نفسك حال الصورتين المشتبهتين فى عينك كالسوارين والشنفين ، ففى غاية الإحالة ، وظن يفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة»[٣٣] .

ليس أكثر من هذا البيان دلالة على نفى مفهوم «الصنعة» عن تصور عبد القاهر للنظم . وليس أكثر منه دلالة على إدراك عبد القاهر لفاعلية دور المتكلم والشاعر فى صنع «الأسلوب» ، أو بالأحرى فى تشكيله . إن الأسلوب ــ بهذا الفهم العميق ــ غير قابل للتقليد ، وإنما هو فقط قابل للاحتذاء ، كما أشرنا من قبل . ليس الكلام من قبيل الصناعات التى يصح فيها التقليد إلا على سبيل الحكاية أو «الرواية» ؛ نعنى رواية قصيدة لشاعر بعينه ؛ وفى هذه الحالة فإن القصيدة ــ كما قال عبد القاهر ــ تضاف إلى الشاعر ، ولا تضاف إلى الراوى أو «الحاكى» . وما يقوله القدماء عن سرقة المعانى بين الشعراء لايُقره عبد القاهر ولا يعترف به ؛ فإن أى تحول فى الأسلوب أو فى «النظم» يؤثر فى المعنى لا محالة . ولنلاحظ كيف ينهج عبد القاهر نهجا تأويليا فى فهم أقوال القدماء حين يفسر قولهم «قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه» ، بأنه تسامح منهم ، والمراد أنه أدى الغرض ، أما المعنى فيستحيل أن يكون هو المعنى الأول إذا تغير النظم أو الأسلوب . إن تفرقة عبد القاهر هنا بين «الغرض» و «المعنى» ، تفرقة مهمة ، تقودنا إلى آخر فقرات هذه القراءة .

ــ المعنى والأسلوب

فى بعض نصوص عبد القاهر ما أوهم بعض الباحثين أن فكره يقوم على ثنائية تفصل بين «المعنى» و «النظم» أو الأسلوب ؛ ووقع آخرون فى وهم آخر مؤداه أن عبد القاهر من أنصار «المعنى» دون «اللفظ» ، وذلك فى مواجهة نقاد آخرين ينتصرون «للفظ» دون «المعنى» . والحق أن معضلة «اللفظ والمعنى» فى التراث النقدى والبلاغى كله تحتاج إلى قراءة أخرى نأمل أن يقوم بها أحد الباحثين . وفى تفرقة عبد القاهر فى النص السابق بين «الغرض» و «المعنى» ما يمكن أن يساعد على إعادة طرح هذه القضية مرة أخرى من منظور عبد القاهر على أقل تقدير . وعبد القاهر يطرح القضية بشكل واضح حين يقول :

«لا يكون لإحدى العبارتين مزية على الأخرى حتى يكون لها فى المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها ، فإن قلت : فإذا أفادت هذه ما لا تفيد تلك ، فليستا عبارتين عن معنى واحد ، بل هما عبارتان عن معنيين اثنين ، قيل لك : إن قولنا «المعنى» فى مثل هذا ، يراد به الغرض ، والذى أراد المتكلم أن يثبته أو ينفيه ، نحو أن تقصد تشبيه الرجل بالأسد ، فتقول : زيد كالأسد ، ثم تريد هذا المعنى بعينه فتقول : كأن زيدا الأسد ، فتفيد تشبيهه أيضا بالأسد ، إلا أنك تزيد فى معنى تشبيهه به زيادة لم تكن فى الأول ، وهى أن تجعله من فرط شجاعته وقوة قلبه ، وأنه لا يروعه شىء بحيث لا يتميز عن الأسد ، ولا يقصر عنه ، حتى يُتوهَم أنه أسد فى صورة آدمى . وإذا كان كذلك ، فأنظر هل كانت هذه الزيادة ، وهذا الفرق ، إلا بما توخى فى نظم اللفظ وترتيبه ، حيث قدم الكاف إلى صدر الكلام ، ورُكِّبت مع «إن» . وإذا لم يكن إلى الشك سبيل أن ذلك كان بالنظم ، فاجعله العبرة فى الكلام كله ، ورض نفسك على تَفَهُّم ذلك وتتبعه ، واجعل فيها أنك تزاول منه أمراً عظيما لا يقادر قدره ، وتدخل فى بحر عميق لا يُدرك قعره»[٣٤] .

المعنى إذن هو محصلة التفاعل الدلالى بين معانى الألفاظ من ناحية ، ومعانى النحو التى أقامها المتكلم بين هذه الألفاظ من ناحية أخرى ؛ أما الغرض فهو الفكرة العامة ؛ الفكرة الخام قبل أن تصاغ فى أسلوب بعينه ، التى لا وجود لها إلا على سبيل الافتراض والتجاوز . الأغراض هى المعانى التى وصفها الجاحظ بأنها «مطروحة فى الطريق ، يعرفها العجمى والعربى ، والقروى والبدوى» ، وجعل المعوَّل والشأن على «إقامة الوزن وتخَيُّر اللفظ ، وسهولة المخرج ، وصحة الطبع ، وكثرة الماء وجودة السبك» ، وجعل الشعر «صياغة وضرب من التصوير»[٣٥] . إن المعنى / الغرض الذى يطرحه عبد القاهر فى هذا النص السابق هو التشبيه ــ تشبيه زيد بالأسد ــ وهو غرض عام قد يصاغ بأكثر من أسلوب ، ويتجلى فى أكثر من نظم . فإذاقلت : زيد كالأسد فقد أديت معنى التشبيه على سبيل الخبر ؛ وإذا قلت : كأن زيدا الأسد ، فقد غيرت فى الأسلوب والنظم ؛ والمعنى الناتج عن هذا الأسلوب الثانى ، ليس هو المعنى الناتج فى الأسلوب الأول . ثمَّ

زيادة فى المعنى ــ معنى التشبيه ــ أفادها وجود «إن» الدالةعلى التأكيد ، ونقل كاف التشبيه إلى صدر الكلام وعدم وجود فاصل بين الدال «زيد» ، والدال «الأسد» .

هذا المعنى ــ أو الزيادة فى «المعنى/الغرض» ــ ناتج كما قلت عن تفاعل دلالات الألفاظ مع دلالات النحو أو «المعانى النحوية» . وليس هذا القول من جانبنا على سبيل التخمين أو الاستنتاج ، بل هو قول يقوله عبد القاهر بلغته ، مستخدما مرة أخرى «القياس» :

«واعلم أن مَثَلَ واضع الكلام مثل من يأخذ من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها فى بعض ، حتى تصير قطعة واحدة . وذلك أنك إذا قلت : ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له ، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم ، هو معنى واحد ، لا عدة معان كما يتوهمه الناس ؛ وذلك لأنك لم تأت بهذه الكَلِم لتفيده (يعنى المخاطب) أنْفُس معانيها ، وإنما جئت بها لتفيده وجوه التعلق التى بين الفعل ، الذى هو ضرب ، وبين ما عمل فيه ، والأحكام التى هى محصول التعلق . وإذا كان الأمر كذلك فينبغى لنا أن ننظر فى المفعولية من عمرو ، وكون يوم الجمعة زمانا للضرب ، وكون الضرب ضربا شديدا ، وكون التأديب علّة للضرب ؛ أيتصور فيها أن تفرد عن المعنى الأول الذى هو أصل الفائدة ، وهو إسناد «ضرب» إلى «زيد» وإثبات «الضرب» به له ، حتى يعقل كون «عمرو» مفعولا به ، وكون «يوم الجمعة» مفعولا فيه ، وكون «ضربا شديدا» مصدرا ، وكون «التأديب» مفعولا له ــ من غير أن يخطر ببالك كون «زيد» فاعلا للضرب ؟

«وإذا نظرنا وجدنا ذلك لا يُتصور ؛ لأن «عمرا» مفعول لضَرْبٍ وقع من «زيد» عليه ، و «يوم الجمعة» زمان لضرب وقع من زيد ، «وضربا شديداً» بيان لذلك الضرب كيف هو وما صفته ، و «التأديب» علة وبيان أنه كان الغرض منه . وإذا كان كذلك ، بان منه وثبت ؛ أن المفهوم من مجموع الكَلِم معنى واحد ، لا عدة معان ، وهو إثباتك زيدا فاعلا ضربا لعمرو فى وقت كذا ، وعلى صفة كذا ، ولغرض كذا ؛ ولهذا المعنى نقول إنه كلام واحد»(٣٦) .

وإذا كان المعنى هو محصلة لتفاعل العلاقات النحوية داخل النظم أو الأسلوب ، فعلينا أن نكون على حذر شديد فى قراءة عبد القاهر ، وأن نكون على وعى بأنه أحيانا يستخدم كلمة «المعنى» ويقصد بها «الغرض» الذى هو الفكرة ، وأحيانا يستخدمها ويقصد بها «الدلالة» . وعبد القاهر حين يرفض أن يكون «المعنى» هو محك البلاغة والفصاحة والبيان ، ومن ثم «الإعجاز» ، فهو يرفض «المعنى» الذى هو الغرض . وهنا يبدو عبد القاهر فى معسكر واحد مع الجاحظ ، أى فى نصرة «الألفاظ» التى يقصد بها عبد القاهر «النظم» ـ هذا إذا سلمنا بتلك الثنائية التى يصر البعض على وجودها فى التراث . يرى عبد القاهر أن الشعر لا يصح أن تنبع قيمته من المعانى التى يؤمها الشعراء ، بل قيمة الشعر الحقيقية إنما تكمن فى النظم والصياغة . هنا ، أى حين تكون المفاضلة بين «المعنى» و «النظم» ، فإن عبد القاهر يقصد بالمعنى «الغرض» . يقول عبد القاهر :

«واعلم أنهم (العلماء) لم يعيبوا تقديم الكلام بمعناه ، من حيث جهلوا أن المعنى إذا كان أدبا وحكمة ، وكان غريبا نادرا ، فهو أشرف مما ليس كذلك ، بل عابوه من حيث كان من حُكْم من قَضى فى جنس من الأجناس بفضل أو نقص ، أن لا يعتبر فى قضيته تلك إلا الأوصاف التى تخص ذلك الجنس وترجع إلى حقيقته ، وأن لا يَنْظُر فيها إلى جنس آخر وإن كان من الأول بسبيل ، أو متصلا به اتصال ما لا ينفك منه . ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبّر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار . فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم ، وفى جودة العمل ورداءته ، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام ، أن تنظر فى مجرد معناه . وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم ، بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فصُّهُ أنْفَس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ، أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام وهذا قاطع ، فاعرفه»(٣٧) .

ومن الواضح فى هذا النص أن كلمة «المعنى» يراد بها «الغرض» ، وليس المقصود بها افتراض وجود معنى سابق على «النظم» أو الأسلوب . إن تفضيل الشعر من أجل أغراضه إنما هو تفضيل له من زاوية أخرى غير كونه شعرا ، وتفضيله من حيث هو شعر يتحتم أن ينطلق من نظمه ، وليس النظم ــ كما رأينا قبل ــ سوى المعنى ، أو لنقل هو الدلالة التى ينتجها الشعر . إن القياس هنا أيضا لا ينبغى أن يضللنا عن فهم عبد القاهر . وليس ثمة تعارض على الإطلاق بين رفض عبد القاهر لأن يكون المعنى هو محور المفاضلة بين الشعر والشعر ، وبين رفضه الذى ناقشناه فى الفقرة الأولى لأن تكون الفصاحة والبلاغة صفات للألفاظ ، وإصراره الدائم على أن المتكلم إنما ينظم معانى لا ألفاظا . ليست المسألة عند عبد القاهر مسألة معان فى مقابلة ألفاظ ، أو ألفاظ فى مقابلة معان ، لأن مفهوم «النظم» ــ كما شرحناه هنا ــ يحلّ هذه الثنائية ويتجاوزها . إن إصرار عبد القاهر على أن «النظم» يختص بالمعانى دون الألفاظ ، إنما هو إصرار يرتبط بمعانى الألفاظ المفردة ؛ لأن اللفظ «تبع للمعنى فى النظم ، وأن الكلم تترتب فى النطق بسبب ترتب معانيها فى النفس ، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا وأصداء حروف لما وقع فى ضمير ولا هجس فى خاطر ، أن يجب فيها ترتيب ونظم ، وأن يجعل لها أمكنة ومنازل ، وأن

يجب النطق بهذه قبل النطق بتلك »(٣٨) .

وهكذا يتخلص عبد القاهر نهائيا من ثنائية «اللفظ والمعنى» ، سواء على مستوى «النظم» أو على مستوى علاقة الدال بالمدلول فى الكلمات المفردة ؛ فاللفظ لا يكون «لفظا» إلا هو دال على معنى ، فإذا تعرّى اللفظ عن معناه فهو محض صوت لا دلالة فيه ، ولا يتصور فيه نظم أو ترتيب . وتبقى شبهة أخيرة فى بعض نصوص عبد القاهر ، لابد من مناقشتها حتى تكتمل فى أذهاننا صورة تامة ما أمكن لمفهومه عن «النظم» أو «الأسلوب» . إن عبد القاهر الذى يرفض أن ننسب للألفاظ ــ من حيث هى أصوات وحروف ــ أى صفة من صفات الحسن ، يعود فيقسم الكلام إلى قسمين :

«اعلم أن الكلام الفصيح ينقسم قسمين : قسم تُعزى المزيّة والحسن فيه إلى اللفظ ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم . فالقسم الأول : «الكناية» ، و«الاستعارة» ، و «التمثيل الكائن على حد الاستعارة» ، وكل ما كان فيه ، على الجملة ، مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر ؛ فما ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغى ، أوجب الفضل والمزية »(٣٩) .

وقد ناقشنا فى كل ما سبق مفهوم «النظم» الذى يرد إليه عبد القاهر كل خصائص الكلام البليغ ومزاياه ، من فصاحة وبلاغة وبراعة وبيان ، فما هذا النوع الآخر من الكلام ، أو القسم الأول الذى تعزى المزية فيه إلى اللفظ دون النظم ؟ هذا ما تحاول الفقرة التالية والأخيرة أن تجيب عنه .

الأسلوب والمجاز

إن تقسيم عبد القاهر للكلام فى النص السابق إلى قسمين : أولهما تعود المزية فيه للفظ وحده ، تقسيم فيه تسامح ، أو لنقل فيه نوع من التجاوز ؛ ذلك أن العلماء السابقين عليه قد استقروا على أن يعدوا الاستعارة والمجاز بعامة من محاسن الكلام ، كما استقروا على أن يروا فى الاستعارة والمجاز بعامة أوصافا للفظ(٤٠) . ويبدو أن عبد القاهر فى النص السابق لا يريد أن يجادل حول حسن الاستعارة والمجاز فى ذاتهما ، ولكنه فى نصوص أخرى يحاول أن يرد جمال الاستعارة إلى «النظم» ، دون أن يقصره على «الاستعارة» وحدها .

ومن السهل جدا على عبد القاهر ــ وهو بصدد رد «إعجاز القرآن» إلى «النظم» وحده ــ أن يرد على هؤلاء الذين قصروا صفة «الإعجاز» على الاستعارة والمجاز بصفة خاصة ، أو على الأنماط البلاغية بصفة عامة ، وذلك على أساس أن هذا :

«يؤدى إلى أن يكون الإعجاز فى آى معدودة فى مواضع من السُّور الطوال مخصوصة ؛ وإذا امتنع ذلك فيها ، ثبت أن «النظم» مكانه الذى ينبغى أن يكون فيه »(٤١) .

وإذا كان « الإعجاز » فى « النظم » دون « الاستعارة » و « المجاز » وحدهما ، فإن ذلك راجع إلى أن « الإعجاز » صفة تلحق آيات القرآن كلها ، ولا تختص بآى دون آى . ومن المسُلَّم به أن القرآن فيه الكثير من المواضع التى لم تستخدم فيها الاستعارة أو المجاز . من هذا المنطلق يستطيع عبد القاهر أن يُدْخِل «المجاز» و « الاستعارة » فى إطار مفهوم « النظم » ، وذلك على أساس أنه :

« لا يُتَصور أن يدخلَ شىء منها فى الكَلِم وهى أفراد لم يُتَوَخَّ فيها بينها حكم من أحكام النحو . فلا يُتصَوَّر أن يكون هاهنا «فعل» أو «اسم» قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون قد أُلِّف مع غيره . أفلا ترى أنه إن قُدِّر فى «اشتعل» من قوله تعالى : (واشتعل الرأس شيبا) أن لا يكون «الرأس» ، فاعلا له ، ويكون «شيبا» منصوبا عنه على التمييز ، لم يُتصوَّر أن يكون مستعارا ؟ وهكذا السبيل فى نظائر «الاستعارة» ، فاعرف ذلك »(٤٢) .

وهكذا حلّ عبد القاهر ذلك التعارض بين «النظم» و «المجاز» ، بحيث جعل مفهوم النظم يستوعب فى داخله «المجاز» ، ولكنه ظل ــ حصرا لهوة الخلاف بينه وبين أسلافه ــ يعترف بنوع ما من الحسن المستقل للمجاز بأنماطه المختلفة . وفى نص آخر نجده يقسم الكلام تقسيما ثلاثيا ، وذلك بعد أن يكشف فى تحليله لبعض الاستعارات أن حسنها راجع إلى «النظم» الذى توخاه الناظم فيها ، وذلك حيث يقول :

« وجملة الأمر أن هاهنا كلاما حسنه للفظ دون النظم ، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ ، وثالثا قد أتاه الحسن من الجهتين ، ووجبت له المزية بكلا الأمرين . والإشكال فى هذا الثالث وهو الذى لا تزال ترى الغلط قد عارضك فيه ، وتراك قد حفتَ فيه على النظم ، فتركته وطمحت ببصرك إلى اللفظ ، وقدرت فى حسن كان به وباللفظ ، أنه للفظ خاصة . وهذا هو الذى أردتُ حين قلت لك : إن فى الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته »(٤٣) .

إن هذا التقسيم الثلاثى للكلام يحتاج منا إلى قدر من التأمل والتعمق حتى نفهم السرّ فى تردد عبد القاهر هذا بين « النظم » و « اللفظ » ، خصوصا إذا كان الحديث فى المجاز . لماذا لم يقنع عبد القاهر برد «المجاز» كله إلى النظم ، وظل حائرا بين تقسيم الكلام قسمين ، وبين تقسيمه ثلاثة أقسام ؟ لعل الإجابة الدقيقة عن هذا السؤال تحتاج إلى قراءة أخرى لعبد القاهر ، لا يتسع لها هذا المجال . ويكفى هنا أن نشير إلى أن عبد القاهر ــ سواء فى « أسرار البلاغة » أو «فى دلائل الإعجاز» ــ يحرص على التفرقة بين «العامى المبتذل» من المجازات ، و «الخاص الفخم الجزل» . وهو عادة ما يمر على النوع الأول مرور الكرام دون تحليل ، فى حين يتوقف عند نماذج كثيرة من النوع الثانى ، محللا لها وكاشفا عن سر جمالها(٤٤) . وأغلب الظن أن ما يقصده عبد القاهر بالكلام الذى يعود حسنه إلى لفظه دون نظمه هو الكلام الذى يتضمن مجازا عاميا مبتذلا ، دون الكلام الذى يتضمن مجازا خاصا ؛ فذلك الأخير يعود حسنه إلى لفظه ونظمه فى الوقت نفسه :

«فكما أن من الاستعارة والتمثيل عاميا مثل : «رأيت أسدا» و «وردت بحرا» ، و «شاهدت بدرا» ، و «سل من رأيه سيفا ماضيا» ؛ وخاصيا لا يكمل له كل أحد ، مثل قوله :

وسالت بأعناق المطى الأباطحُ

كذلك الأمر فى هذا المجاز الحكمى»(٤٥) .

ويُجَلّى هذا التردد فى فكر عبد القاهر بشكل آخر ، وربما يقترب بنا من حل هذا الخلل فى مفهومه «للنظم» و «للمجاز» على السواء ، أننا نجده يناقش قضايا المجاز من زاوية الدلالة ، على أساس التفرقة بين نوعين من الدلالة ، يرتبط كل منهما بنوع من الكلام . فثم نوع من الكلام نصل إلى دلالته من خلال علاقات التفاعل بين الألفاظ ومعانى النحو فقط ؛ وثم نوع آخر نصل إلى دلالته بطريقة أكثر تعقيدا وتركيبا . يقول عبد القاهر :

« الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت : « خرج زيد » ، وبالانطلاق عن عمرو ، فقلت : « عمرو منطلق » ، وعلى هذا القياس .

« وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية ، تصل بها إلى الغرض . ومدار هذا الأمر على « الكناية » و « الاستعارة » و « التمثيل » . . . أو لا ترى أنك إذا قلت : « هو كثير رماد القدر » ، أو قلت : « طويل النجاد » ، أو قلت فى المرأة : « نؤوم الضحى » ، فإنك فى جميع ذلك لا تفيد غرضك الذى تعنى من مجرد اللفظ ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذى يوجبه ظاهره ، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى ، على سبيل الاستدلال ، معنى ثانيا هو غرضك ، كمعرفتك من « كثير رماد القدر » أنه مضياف ، ومن « طويل النجاد » أنه طويل القامة ، ومن « نؤوم الضحى » فى المرأة أنها مترفة مخدومة ، لها من يكفيها أمرها . . .

« وإذ قد عرفت هذه الجملة ، فها هنا عبارة مختصرة وهى أن تقول « المعنى » و « معنى المعنى » ؛ تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذى تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ، كالذى فسرت لك »(٤٦) .

إن هذا النص الطويل يكشف لنا فى فكر عبد القاهر عن إدراكه لمستوى آخر من المعنى يفارق مستوى المعنى الناتج عن تفاعل العلامات اللغوية مع معانى النحو ، فيما يطلق عليه عبد القاهر اسم « النظم » . إن المعنى فى « المجاز » يخضع لما يخضع له المعنى فى غير « المجاز » من قوانين « النظم » ، ويزيد عليه شىء آخر هو ما يطلق عليه علماء اللغة المعاصرون العلاقات الاستبدالية ، فى مقابلة العلاقات السياقية . إن مفهوم « النظم » عند عبد القاهر يماثل العلاقات السياقية عند علماء اللغة المعاصرين ، ومفهومه لـ « المعنى » و « معنى المعنى » يماثل مفهوم العلاقات الاستبدالية . وإذا كان علماء اللغة المعاصرون لا يفصلون بين المستويين ، وينظرون إلى المعنى الدلالى للنص على أنه محصلة لتفاعل هذين النوعين من العلاقات ، فإن عبد القاهر يفصل بينهما أحيانا ، ويدرك ترابطهما أحيانا أخرى . « المعنى » فى الأمثلة التى يناقشها عبد القاهر فى النص له ظاهر هو محصلة علاقاته السياقية ، وله باطن هو محصلة علاقاته الاستبدالية . وهذا الباطن هو ما يطلق عليه عبد القاهر « معنى المعنى » . فى المستوى الاستبدالى يشير الدال إلى مدلول هو معناه الظاهرى ، لكن هذا المدلول يتحول بدوره إلى دال يشير إلى معنى آخر ، أو لنقل بلغة عبد القاهر إن « المعنى » يشير إلى « معنى المعنى » . وهكذا يتحول « الدال اللفظى » من أن يكون مجرد طرف فى العلاقات السياقية على مستوى « النظم » إلى أن يثير الانتباه إلى طبيعته الذاتية ، إلى حقيقة كونه « دالا » . ولعل هذا ما دفع عبد القاهر إلى القول بأن من الكلام ما تكون المزية فيه راجعة إلى اللفظ والنظم معا ، ومنه ما تكون المزية راجعة إلى « النظم » وحده .

لم يكن عبد القاهر ــ ولا تثريب عليه فى ذلك ــ يستطيع أن يتجاوز تجاوزا كاملا حدود ثقافته وعصره ، لأنه يتحرك فى حدود هذه الثقافة وفى أفق هذا العصر . ومهما حاول أن يتجاوز فإن ثم حدودا لا يمكنه تجاوزها ، ويكفيه أنه حقق طموحا لمسنا جوانبه فى هذه القراءة . ولا تثريب عليه بعد ذلك ألا يخالف أسلافه فى بعض ما استقروا عليه . لكن عبد القاهر لا يفتأ يحاول أن يرد إعجاب أسلافه ومعاصريه بالاستعارة والكناية والمجاز ــ التى حصروا حسنها فى اللفظ وحده ــ إلى ما يطلق هو عليه « المعنى » ، ثم يتفق معهم بعد ذلك فى أن هذا « المعنى » يضفى على « معنى المعنى » حسنا ووشيا ورونقاً وبهاء ، إلى آخر ذلك من الصفات التى لا يخلو منها كتاب فى البلاغة وفى النقد :

« فالمعانى الأول المفهومة من أنفُس الألفاظ هى المعارض والوشى والحلى وأشباه ذلك ؛ والمعانى الثوانى التى يومأ إليها بتلك المعانى ، هى التى تُكْسَى تلك المعارض ، وتُزيَّن بذلك الوشى والحلى . وكذلك إذا جُعل المعنى يُتصوَّر من أجل اللفظ بصورة ، ويبدو فى هيئة ، ويتشكل بشكل ، يرجع المعنى فى ذلك كله إلى الدلالات المعنوية . ولا يصلح شىء منه حيث الكلام على ظاهره ، وحيث لا يكون كناية وتمثيل به ولا استعارة ، ولا استعانة فى الجملة بمعنى على معنى ، وتكون الدلالة على الغرض من مجرد اللفظ . فلو أن قائلا قال : « رأيت أسدا » ، وقال آخر : « رأيت الليث » ، لم يجُز أن يقال فى الثانى : إنه صور المعنى فى غير صورته الأولى ، ولا أن يقال أبرزه فى معرض سوى معرضه ، ولا شيئا من هذا الجنس .

« وجملة الأمر أن صور المعانى لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له فى اللغة ، ولكن

يشار بمعانيها إلى معان أخر . واعلم أن هذا كذلك ما دام النظم واحدا ؛ فأما إذا تغير النظم ، فلابد حينئذ من أن يتغير المعنى على ما مضى من البيان فى مسائل التقديم والتأخير ، وعلى ما رأيت فى المسألة التى مضت الآن ، أعنى قولك : « إن زيدا كالأسد » ، و « كأن زيدا الأسد » ؛ ذاك لأنه لم يتغير من اللفظ شىء ، وإنما تغيّر النظم فقط »[٤٧] .

هل نستطيع الآن أن نقول إن تردد عبد القاهر بين « النظم » و « اللفظ » قد تبدد ، أو أن الأمر ما زال يحتاج إلى قراءة أخرى ؟! هذا سؤال ما يزال معلقا بالنسبة لى ، أو لأقل إنه ما زال معلقا بالنسبة لقراءتى السابقة . ولكنى أستطيع أن أقول بيقين إن عبد القاهر لم يفصل بين « المجاز » و « النظم » فصلا كاملا ، بل احتفظ بدرجة من العلاقة تتبدى فى الفقرة الأخيرة ، كما تتبدى فى وقفاته التحليلية الطويلة عند بعض النصوص القرآنية والشعرية ، التى تحتاج إلى دراسة مستقلة ، وقراءة خاصة .

لا شك أن هناك الكثير مما يمكن أن يقال عن مفهوم عبد القاهر « للنظم » أو « للأسلوب » ؛ فثم جوانب غنية خصبة تُجلّى هذا المفهوم وتكشفه ، ولكن بسبب هذا الغنى والعمق فى عبد القاهر لا يمكن لقراءة واحدة أن تكتشف كل جوانبه ؛ ولذلك أغفلنا ــ عن غير تقصير ــ بعض الإشارات القليلة التى وردت عند عبد القاهر ، الخاصة بإمكانية تعدد « تفسير النظم » من زاوية القارىء ، بناء على فهمه للعلاقات النحوية بين الكلمات .

ولا شك أيضا أن مفهوم « النظم » عند عبد القاهر قاصر عن أن يُكَوِّن نظرية فى « النصوص الأدبية » بشكل عام ، ولكن هذا القصور نفسه موجود بدرجات متفاوتة فى اتجاهات « الأسلوبية » ، وهو أمر ستكشف عنه دون شك دراسات هذا العدد من « فصول » . وعبد القاهر على أى حال لم يبدأ سعيه للوصول إلى هذه النظرية ، ولم يكن هذا همَّه ، وإنما نحن الذين طرحنا عليه السؤال ، وعلينا أن نقنع بما يمكن أن نستخرجه من إجابات ، دون أن نستعرض عضلاتنا الذهنية على نصّ عبد القاهر . ولعل فى هذا النّص المتميز فى الثقافة العربية ما يمكن أن يقرأه آخرون ؛ ولعل هذه القراءة أن تكون حافزة لهم على أن يقوموا بقراءته .

الهوامش :

(١) هذا هو المنظور الذى يتبناه عبد القادر القط فى دراسته « النقد العربى القديم والمنهجية » ــ مجلة « فصول » ، العدد (٣) ، مجلد (١) ص ١٣ ــ ٣١ . ويتبنى مصطفى ناصف منظوراً مقاربا لما نذهب إليه فى قراءته لعبد القاهر « النحو والشعر : قراءة فى دلائل الإعجاز » ــ المجلة نفسها ، العدد والمجلد ، ص ٣٣ ــ ٠٤٠ يقول ناصف فى هامش رقم ٢ ص ٤٠ . من المقال المذكور : « قد يقال إننا نترجم عبد القاهر وننقحه ونضيف إليه . وهذا صحيح . وليس للتراث بوجه عام وجود بمعزل عن عقل يحاول أن يكون عصريا . والماضى الثقافى لا يعيش إلا فى هموم الحاضر » .

(٢) عبد القادر القط : السابق/٢٠ .

(٣) السابق نفسه ص ٢٧ ، وانظر تعليق المؤلف على كل من ابن طباطبا ، وحازم القرطاجنى ، حيث يقول عن مفهومها للشعر إنه عبارات « تبدو وكأنها قد وضعت لطائفة من النظّامين الذين لا ينبعث الشعر لديهم من جيشان عاطفى تنظمه موهبة قادرة على صوغ الشعر بمقوماته المتكاملةدون هذا النظر الذهنى والتدبير الحرفى المرسوم » . (التأكيد من عندى) ولا حاجة بنا للتعليق ، وتكفى الإشارة إلى أن مفهوم المؤلف للشعر ــ وهو مفهوم رومانسى واضح ــ هو المقياس الذى يحتكم إليه فى الحكم على هؤلاء النقاد .

(٤) K. Abu Deeb, Al - jurjani's Theory of Poetic Imagery, Aris & Phillips LTD, Warminster, Wilts, England, 1979, p. 3.

(٥) Ibid., p. 46.

(٦) السابق/حيث يقارن أبو ديب بين عبد القاهر وريتشاردز ، ص ١٠ ــ ١١ ، ٤٦ ــ ٤٧ ، كما يقارن بينه وبين ت . س . إليوت ، ص ١٣ ــ ١٤ ، هذا فى الفصل الأول من الكتاب فقط .

(٧) دلائل الإعجاز ، قراءة وتعليق : محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٨٤ م ص ٣٤ .

(٨) السابق/٦ ـ ٧ ، وانظر فى تعريفات البلاغة عند القدماء : شوقى ضيف : البلاغة تطور وتاريخ ، دار المعارف ، ط ٢ ، د . ت ، ص ٢٠ ـ ٢٣ ، ٣٥ ـ ٣٨ .

(٩) انظر فى هذا الخلاف : الزركشى : البرهان فى علوم القرآن ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعرفة ، بيروت ، الجزء الثانى ، ص ٩٠ ـ ١٠٧ ، وانظر أيضا : السيوطى : الإتقان فى علوم القرآن ، مطبعة مصطفى البابى الحلبى ، ط ٣ ، ١٩٥١ ، الجزء الثانى ، النوع الرابع والستون ، ص ١١٦ ـ ١٢٥ .

(١٠) دلائل الاعجاز/١٠ .

(١١) الدلائل/٨ ـ ٩ .

(١٢) انظر دراستنا : الأساس الدينى لمبحث المجاز فى البلاغة العربية ، ضمن الكتاب التذكارى للمرحوم عبد العزيز الأهوانى « دراسات فى الفن والفلسفة والفكر القومى » مطبوعات دار القاهرة ، ط ١ ، ١٩٨٣ ص ٢٥٧ ـ ٢٧٩ .

(١٣) دلائل الإعجاز/٣٧ .

(١٤) السابق/٤١ .

(١٥) السابق/٤١٧ .

(١٦) السابق/٤٨٣ .

(١٧) السابق/٥٢٢ .

(١٨) أسرار البلاغة ، شرح وتعليق : محمد عبد المنعم خفاجى ، مكتبة القاهرة ، ط ١ ، ١٩٧٢ ، جـ ١ ص : ٩٧ .

(١٩) دلائل الإعجاز/٧ .

(٢٠) السابق/٨١ .

(٢١) السابق/٨١ ـ ٨٢ .

(٢٢) مصطفى ناصف : المرجع السابق/٣٥ .

(٢٣) دلائل الإعجاز/٤٦٨ .

(٢٤) انظر : أسرار البلاغة : ٩٩/١ ـ ١١١ .

(٢٥) دلائل الإعجاز : ٦١ ـ ٦٢ .

(٢٦) السابق : ٤٠١ ـ ٤٠٢ .

(٢٧) السابق : ٣٩٥ .

(٢٨) السابق : ٣٩٩ .

(٢٩) السابق : ٣٦٢ .

(٣٠) السابق نفسه .

(٣١) السابق : ٢٤٩ ـ ٢٥٠ .

(٣٢) السابق : ٨٧ ـ ٨٨ .

(٣٣) السابق : ٢٦٠ ـ ٢٦١ ، وانظر أسرار البلاغة ، حيث يقول : « وأما الاتفاق فى عموم الغرض ، فما لا يكون الاشتراك فيه داخلا فى الأخذ والسرقة ، والاستمداد والاستعانة ، لا ترى من به حِسٌ يدّعى ذلك ويأبى الحكم بأنه لا يدخل فى باب الأخذ ، وإنما يقع الغلط من بعضٍ من لا يحسن التحصيل ، ولا يُنعم التأمل فيما يؤدى إلى ذلك ، حتى يُدَّعى عليه فى المحاجة أنه قد دخل فى حُكم من يجعل أحد الشاعرين عيالا على الآخر فى تصور معنى الشجاعة ، وأنها مما يمدح به ، وأن الجهل مما يُذَم به فأما أن يقوله صريحا ويرتكبه قصدا ، فلا » . جـ ٢ ص ٢٠٠ .

(٢٤) دلائل الإعجاز : ٢٥٨ ، وانظر أيضا ص : ٤٢٥ .

(٣٥) انظر : دلائل الإعجاز : ٢٥٥ ـ ٢٥٦ .

(٣٦) الدلائل : ٢١٢ ـ ٢١٤ .

(٣٧) الدلائل ، ٢٥٤ ـ ٢٥٥ ، وانظر أيضا : ص . ٤٢٢ ـ ٤٢٣ .

(٣٨) السابق : ٥٥ ـ ٥٦ .

(٣٩) السابق : ٤٢٩ ـ ٤٣٠ .

(٤٠) انظر جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب ، دار التنوير ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٣ ، ص : ٢٠٢ ـ ٢٠٣ .

(٤١) دلائل الاعجاز : ٣٩١ .

(٤٢) السابق : ٣٩٣ .

(٤٣) السابق : ٩٩ ـ ١٠٠ .

(٤٤) انظر : أسرار البلاغة ، الجزء الأول : صفحات : ١٥٦ ، ١٦٨ ، ٢١٣ ، الجزء الثانى : صفحات : ١٧٥ ، ١٧٨ ـ ١٧٩ ، ١٨٢ ، ١٨٣ ، ١٨٧ ، ٢٠٩ ، ٢٢١ ، ٢٢٤ ، ٢٨٩ . وانظر أيضا : دلائل الإعجاز : صفحات : ٩٨ ـ ٩٩ ، ١٠٠ ، ١١٣ ، ١٥٧ ، ١٦١ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٨٧ ، ١٩٠ ، ٢٣٠ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٣٢٩ ، ٣٧٥ ، ٤١١ ـ ٤١٤ .

(٤٥) دلائل الإعجاز : ٢٩٦ .

(٤٦) السابق : ٢٦٢ ـ ٢٦٣ ، وانظر أيضا : ٤٢٩ ـ ٤٤٢

(٤٧) السابق : ٢٦٤ ـ ٢٦٥

النحو بين عبد القاهر وتشومسكى

محمد عبد المطلب

بداية ، لابد أن يتجه بحثنا إلى الظروف الفكرية والثقافية التى وجهت كلا الرجلين إلى النحو فى مستوياته المختلفة ، تقعيدية كانت أو جمالية ، ليكون ذلك وسيلة إلى إبراز دورهما فى الصياغة الأدبية أو الإخبارية ، من خلال تكوينها النحوى ، وما يؤدى إليه ذلك من وجود تراكيب لا تتميز عن غيرها من أنواع الأداء المألوف إلا بإمكاناتها النحوية المتميزة ؛ بحيث إذا افتقدنا فيها هذه الإمكانات اختفت منها كل القيم الجمالية ، بل كل القيم الدلالية ، حتى يصبح الكلام وصوتا تصوته سواء[1].

ومن يتتبع الظواهر النقدية ـ لغوية كانت أو غير لغوية ـ يظن أنه أمام شريط ممتد يحوى سلسلة من المشاهد ، يكاد يشده فيها المشهد الأخير ، فيحاول استعادته فى حركة بطيئة ينكشف خلالها أن هذا المشهد ما هو إلا تكثيف لما سبقه من مشاهد ، وتبلور لما سبقه من جهود ، وكأنما الأمر فيه أصبح بمثابة قضية منطقية لها مقدماتها التى تتبعها بالضرورة نتيجة مترتبة عليها .

وعبد القاهر ـ فى رأيى ـ يمثل المشهد الأخير فى سلسلة الجهود السابقة عليه فى مجال النقد والنحو والبلاغة ، كما يمثل كمال الإفادة من هذه العلوم الثلاثة فى بلورة مفهوم نحوى جديد يكون ـ فى جوهره ـ نظرية مكتملة فى فهم النص الأدبى من خلال صياغته . والرجل ـ بالرغم من تميزه ، بل تفرده ـ لا يمكن أن ينفصل عن المناخ الذى سبقه أو الذى أحاط به ، كما أنه لم يستطع أن يتخلص من تأثيرات هذا المناخ حتى فى محاولاته الجريئة أحيانا ، من مثل رفضه المقارنة بين بعض آيات القرآن وبعض التعبيرات العربية ، على أساس وجود مفارقة دائمة بين أى تعبيرين اختلف فيهما التركيب النحوى . وبعد غياب عبد القاهر عن الحياة ، ظل الحوار حوله مستمرا ، والأخذ منه والإضافة إليه متتابعين ، تنظيرا و تطبيقا ، كما ظل الاستدراك عليه ـ أيضا ـ ممتدا على ساحة الفكر البلاغى القديم والحديث ؛ بل ظلت للرجل سطوته حتى فى مرحلة الجمود التى حلت بالفكر البلاغى والنقدى ؛ فكانت حرارة تأثيراته قوية فى تطبيقات الزمخشرى ، وتفسيرات عبد الواحد بن عبد الكريم ، والعلوىّ ، وتقنينات الرازى والسكاكى تلخيصات القزوينى وشروحه .

فى حوالى القرن الثالث الهجرى كان أهل السنة يواجهون المعتزلة فى معركة فكرية محتدمة ، حيث خرج أبو الحسن الأشعرى على المعتزلة فى أواخر هذا القرن ، وجعل ينصر عقائد أهل السنة بالأدلة العقلية ، محاولا التوفيق بين ما قالوا به وبين العقل . وكان عبد القاهر الجرجانى متكلما على مذهب أبى الحسن الأشعرى ؛ وكانت هذه النزعة هى التى جعلته يقيم بحوثه فى «الدلائل» و «الأسرار» على أساس دينى ، بحيث كان جهده البلاغى خالصا لخدمة عقيدته الفكرية التى سيطرت عليه ، فقصد إلى عرض قضية الإعجاز القرآنى من خلال فكره الأشعرى .

من هذا المنطلق عرض لقضية الإعجاز على أساس نظريته فى (النظم) ؛ وهى نظرية ارتبطت فى أسسها العامة بقضية فكرية دينية ، شغلت المسلمين حقبة طويلة ، واحتدم فيها الجدل حول القرآن ؛ أمخلوق هو أم قديم ؟

وقد تزعم المعتزلة القول بخلق القرآن ؛ إذ وجدوا فى القول بذلك ما يتفق وكلامهم فى صفات الله ؛ وعارض السلفيون ، وقالوا إن الله تعالى متصف بالصفات الواردة فى كتابه ؛ وعلى هذا فإنه ــ سبحانه ــ لم يزل متكلما إذا شاء ، وأن الكلام صفة كمال .

وتوقف بعض السلفيين فقالوا : لا نقول مخلوق أو غير مخلوق ، وعدّوا إثارة هذه القضية بدعة يجب التصدى لها .

أما الأشعرى فقد ميز بين صورتين للكلام . فالقرآن كلام قديم لا يتغير ، أما الحروف المقطعة والأجسام والأصوات فمخلوقات حادثات[٢] .

وقد اتصل بهذه القضية البحث فى ماهية الكلام ، حيث قال المعتزلة : إن كلام الناس حروف ، وكذلك كلام الله . وقال النظّام : كلام الله صوت مقطع ؛ وهو حروف . وقال عبد الله ابن كلاب : إن كلام الله معنى قائم بالنفس ، يعبر عنه بالحروف[٣] . ويعود الأشعرى موضحا رأيه السابق فيرى أن الكلام منسوبا إلى الله تعالى يطلق على نحوين ، كما هو الحال فى الإنسان ؛ وذلك أن الإنسان يسمى متكلما باعتبارين : أحدهما الصوت ، والآخر كلام النفس الذى ليس بصوت ولا حرف ، وهو المعنى القائم بالنفس ، الذى يعبر عنه بالألفاظ . وبالنسبة لله ــ سبحانه ــ فإن كلامه يطلق على المعنى النفسى ، وهو القائم بذاته ، وهو الأزلى القديم ؛ أما القرآن بمعنى الكلام اللفظى فهو الحادث المخلوق ؛ وتسميته كلام الله نوع من المجاز .

وقد جرّ ذلك الجدل إلى تناول الصلة بين الألفاظ ومدلولاتها ؛ فمن الناس من رأى أن هذه الصلة طبيعية ذاتية ؛ ومنهم من رأى أن العلاقة اتفاقية اعتباطية . وقد صاحب ذلك كله التفكير فى جهة الإعجاز القرآنى من حيث هو كلام منطوق باللسان العربى ، كما صاحبه البحث فى مسألة اللفظ والمعنى ، بين مؤيد للأول ومفضل للثانى .

وصل ذلك كله إلى عبد القاهر الذى أدرك سوء الفهم لدى أهل زمانه ، وبخاصة لدى الظاهرية والحنابلة ، الذين مالوا إلى اللفظية الجامدة ، والذين أعطوا للألفاظ بعض القداسة ، نتيجة لقولهم بتوقيفية اللغة ، وصدورها من الله سبحانه .

كما وصل إليه أيضا جهد من سبقوه فى مجال الدراسات النحوية ، وبخاصة ما يتصل بمستوى تلك الدراسات من حيث تجاوزها لمسألة الصواب والخطأ فى الأداء إلى الاهتمام بالعلاقات المتنوعة بين الكلمات ، ثم بين الجمل . فاللغة العربية ذات سمات وخصائص اهتم لها النحويون القدامي أمثال سيبويه وغيره ، كما اهتموا بالتراكيب ، وأدركوا أن الخبرة بهذه التراكيب هى فى الوقت ذاته خبرة بالأغراض التى تعبر عنها ؛ أو بعبارة أخرى ، أدرك النحاة أن هناك ارتباطا بين ما يسمى بالتراكيب وما يسمى بالمعانى أو الأفكار ؛ فالعلاقة بين الفكر واللغة شغلت من بعض الوجوه هؤلاء النحاة .

لقد نشأ الاهتمام بالنحو فى ظلال البحث عن الصواب والخطأ فى الأداء . ثم تطور هذا الاهتمام فى محاولة لإعطاء بنية التركيب أهميتها الخاصة ، بعد أن مرت اللغة بأطوار نحوية استوعبت فيها بعض الثقافات الوافدة (بخاصة فى مجال المنطق وعلم الكلام) ، التى بسببها قام النحاة فى وجه هؤلاء المناطقة ، مؤكدين أن صناعتهم هى البحث عن المعنى بالدرجة الأولى ، وليس الأمر مقصورا على مجرد الاشتغال بتغير أواخر الكلمات .

هذا المناخ الفكرى المعقد هو الذى هيأ لعبد القاهر أن يظهر بنظريته فى النظم ، بما فيها من اتصال بالكلام النفسى والكلام المنطوق ، من ناحية ، واتصال بالدراسات النحوية فى صورتها الأخيرة ، من ناحية أخرى .

ويبدو أن تشومسكى Avrame Noam Chomsky ، كان أيضا نتاجا لمناخ فكرى وثقافى اتصل بكثير من القضايا السياسية واللغوية على نحو هيأ له تقديم نظريته الثورية فى مجال الدراسات اللغوية ، التى أثرت تأثيرا بالغا فى مجال الدرس الأدبى . والنظرية ــ فى جوهرها ــ لا يمكن أن تنفصل بحال عن آرائه السياسية ، ومعتقداته الفكرية ، حيث صدر فى بحوثه كلها عن هذه المنطلقات .

إن جوهر الإنسان لابدّ أن يتمايز عما عداه مما يحيط به من عالم الحيوان ، أو عالم الآلة . وهذا التمايز ضرورة يجب أن توضع فى الحسبان فى مجالات البحث العلمى بأنواعه المختلفة ، كما يجب أن يكون لها اعتبارها من قبل السلطة الحاكمة فى أى شكل من أشكالها . وربما كان هذا السبب فى اهتمام تشومسكى بالدعوة إلى الاستعانة بالفلسفة وعلم النفس ؛ ذلك أن تخصيب البحث

اللغوى بها سوف يساعد بشكل مباشر فى تكوين النظرية اللغوية القائمة على فهم الطبيعة البشرية فهما علميا دقيقا .

والواقع أن الدراسة اللغوية فى الولايات المتحدة الأمريكية قد سارت موازية للأنثروبولوجيا ؛ حيث اتجه علماؤ ها إلى دراسة بعض قبائل الهنود الحمر بأمريكا ، وهذا الاتجاه دفعهم إلى بعض الدراسات الوصفية للغات الأجنبية التى لم يعثروا لها على تراث مكتوب ، فكان المنهج الوصفى وسيلتهم وغايتهم فى الوقت نفسه .

ومنذ حوالى سنة ١٩٣٠ سيطر على التفكير اللغوى الأمريكى اتجاه تزعمه «بلومفيلد» ، الذى قدم فى كتابه (اللغة) كثيرا من البحوث المتصلة بالمجالات اللغوية ؛ وكان اعتماده منصبا على القيام بعمليات وصفية دقيقة للغة ، مخالفا بذلك المذاهب الذهنية التى اعتمدت فى تفسير وقائع اللغة على مبادىء العقل والإرادة والوعى . وعلى سبيل المثال اتخذ سابير Sapirفى كتابه (اللغة) مدخله إلى اللغويات من خلال قضاياها العامة ، دون الاهتمام بالنواحى الوصفية ؛ ذلك أن اللغة عنده شىء إنسانى بحت ، وليست منهجا مقصورا على اتصال الأفكار والمشاعر(٤) .

أما بلومفيلد فقد نظر إلى اللغة على أنها مجرد سلوك بشرى ، شبيه بما عداه من أصناف السلوك الأخرى(٥) ؛ ومن هنا ركز جهده فى وضع الأساس الوصفى — على نحو ما فعل دى سوسير — كما بذل جهده فى إخراج كل ما رآه غير صالح للوصف العلمى الدقيق ، وإخراج كل المواد التى لا تقبل منطق الملاحظة المباشرة ؛ وربما لهذا أخرج (المعنى) من مجال بحثه ، واتجه مباشرة إلى (الفونولوجيا) .

ولا شك أن بلومفيلد ومن تابعه قد خصبوا الدراسات اللغوية وطوروها بما قدموه من (لسانيات وصفية) تستند إلى مناهج توزيعية ، على أساس أن الوصف التوزيعى للأشكال اللغوية يمثل العلامات التى تتصل مباشرة بالصورة الصوتية .

وقد حاول هاريس Harris أن يمضى فى هذا التحليل التوزيعى إلى أبعد حدوده ، ذلك أن الحصول على أى وصف للصوتيات ومبادئها يقوم أساسا على تجريد المعنى ، ثم رصد وحدات البناء ، وتحديد القواعد الخاصة بالعلاقات التوزيعية ، ذلك أن فى اللغة كثيرا من التراكيب لا يمكن إدراكها حقيقة إلا من خلال مبدأ التوزيع(٦) .

وقد ظل منهج بلومفيلد سائدا فى مجال الفكر الأمريكى برغم ما أصابه من تعديلات إلى أن ظهر تشومسكى رافضا لهذا المنهج الذى لا يتحرك إلا على السطح اللغوى ، والذى يصبح فيه الإنسان بمثابة آلة تحركها قوانين حتمية خاضعة لظروف محددة ؛ فهذه العلمية اللغوية ابتعدت عن إنسانية الإنسان ، وأخضعته لتلك الحتمية الآلية الجامدة ، تتصرف فيه من منطق المثير والاستجابة ، من خلال أنماط شكلية لم تستطع أن تقدم لنا إجابة حقيقية عن طبيعة التركيب النحوى فى مستوياته المختلفة(٧) .

والاهتمامات النحوية — عند تشومسكى — لا تنفصل أبدا عن موقفه الفكرى من الإنسان وقدراته الذاتية ؛ ولذا فإن نقطة الارتكاز عنده تتمثل فى المظهر الإبداعى للغة من خلال الاستعمال ، حيث تبرز قدرة الإنسان على خلق لغته كلما حاول التعبير عن نفسه ، كما تبرز قدرته على القيام بكثير من الاستكشافات المتتالية للإمكانات اللغوية ، من خلال استعمال الآخرين للغة . وبمعنى آخر فإن طبيعة المتكلم تمتلك نوعا من النحو التوليدى الذى يهىء لها امتلاك لغتها الخاصة . واتصال اهتمامات تشومسكى بقدرات الإنسان الذاتية يلتقى بالجذور العقلانية للقرنين السابع عشر والثامن عشر عند ديكارت ومن شايعه ممن فهموا اللغة على أنها نظام مغلق من العلاقات الدائمة . ومن هنا رفض تشومسكى الوصفية الخالصة ، فى مقابل انتقاد الوصفيين للتصورات العقلية فى النحو التقليدى ؛ ذلك أن المنهج — عنده — لا يفيد كثيرا فى فهم اللغة بوصفها مدخلا أساسيا لفهم الإنسان .

وعقلانية تشومسكى تبدو بجلاء فى كتابه عن «اللغويات الديكارتية» ، الذى فصل فيه مفهومه عن إبداعية اللغة ، وقدرة المتكلم على إبداع الجمل والعبارات ، حتى تلك التى لم يسبق له أن سمعها ؛ وهو ما أشار إليه «همبولت» بقوله : «إن فى وسع اللغة أن تحقق بعدد متناه من الوسائل ما لانهاية له من الاستعمالات»(٨) . وإن ما قدمه ديكارت — فى منهجه العقلى — عن الفارق الجوهرى بين الإنسان والحيوان ، واتصال ذلك بإبداعية اللغة ، وما قدمه همبولت عن ربط اللغة بالعقل ، كان المدخل لفكرة المستويات عند تشومسكى ، العميق منها والسطحى .

والبنية العميقة بوصفها إفرازاً للمعنى تعكس أشكال الفكر الإنسانى ؛ ومن ثم لابد من إدراك كيفية تحولها إلى السطح ؛ وبعبارةأخرى نقول : إن النحو التحويلى يتحرك داخليا من العمق إلى السطح ، من خلال رصد القوانين التى تحقق هذا التحول .

يتضح لنا أن عبد القاهر وتشومسكى فى اتجاههما إلى النحو كانت لهما منطلقات فكرية مسبقة ، وأن كلا منهما حاول خدمة هذه المنطلقات بالنظر فى النحو من زاويته التى يراها معوانا له فى مهمته ؛ فكلاهما كان نتاجا لمناخ فكرى وعقلى معقد ، مع الفارق بينهما ؛ من حيث ارتبط عبد القاهر بمهمة دينية ذات أصول كلامية ، وارتبط تشومسكى بمنهج عقلى إنسانى محدد .

وبالنظر إلى المنحى الفكرى الذى تحرك الجرجانى وفقا له يتبين أن الرجل واجه إشكالية تبدو معقدة بعض الشىء ؛ إذ كان أمامه مستويان عليه أن يتحرك بينهما ، وأن يوفق بين متناقضاتها ؛ فهو

بين كلام لفظى منطوق يمكن ملاحظته ، ونشاط عقلى لا يمكن ملاحظته ؛ أى أنه كان يسعى للجمع بين النقيضين . وبرغم أن الكلام اللفظى لم يكن يهمه فى حد ذاته ، فإنه الشىء الوحيد الذى يمكن ملاحظته . ومن هنا آثر الرجل توجيه دراسته إلى ما بين مفردات اللغة من علاقات ، بوصفها مجسدة للنشاط العقلى ومصورة له . وهذه العلاقات بدورها ليست سوى إمكانات النحو التركيبية ، التى تعطى الصياغة ملامحها الأساسية فى الشعر أو فى النثر ، كما أنها هى التى تخلصها من فوضى الألفاظ وعفوية التعبير . وقد أطلق عبد القاهر على هذا المفهوم كلمة (النظم) .

«(النظم) فى جوهره يتصل بالمعنى من حيث هو تصور للعلاقات النحوية ، كتصور علاقة الإسناد بين المسند إليه والمسند ، وتصور علاقة التعدية بين الفعل والمفعول به ، وتصور علاقة السببية بين الفعل والمفعول لأجله ، الخ . ثم تأتى المزية من وراء ذلك بحسب موقع الكلمات بعضها من بعض ، واستعمال بعضها مع بعض .

نظر عبد القاهر فى الكلمة المفردة قبل دخولها فى التأليف ، وقبل أن تصير إلى الصورة التى بها يكون الكلام إخبارا ، وأمرا ، ونهيا ، واستخبارا ، وتعجبا ، فوجد أنها لا تؤدى معنى من المعانى التى لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة ، وبناء لفظة على لفظة[٩] .

ولا يتصور الرجل وجود تمايز فى الدلالة بين اللفظتين بحيث يمكن القول إن إحداهما أدلّ على معناها الذى وضعت له من صاحبتها . وذلك قول ينطبق على جميع اللغات ؛ فليست كلمة (رجل) — فى العربية — أدل على الآدمية الذكرية من نظيرتها فى الفارسية[١٠] . ومن ثم فالألفاظ ليست سوى رموز للمعانى المقررة ؛ والإنسان يعرف مدلول اللفظ المفرد أولا ، ثم يعرف هذا اللفظ الذى يدل عليه ثانيا . فالألفاظ سمات لمعانيها ؛ ولذا لا يتصور أن تسبق الألفاظ معانيها ، فذلك ضرب من المحال[١١] .

وإذا كانت الألفاظ لم توضع لتعرف معانيها فى أنفسها ، فمعنى ذلك أن الفكر لا يتعلق بمعانى الألفاظ فى أنفسها ، وإنما يتعلق الفكر بما بين المعانى من علاقات . وهذه العلاقات ليست إلا معانى النحو ؛ « فلا يقوم فى وهم ولا يصح فى عقل ، أن يتفكر متفكر فى معنى فعل من غير أن يريد إعماله فى اسم ، ولا أن يتفكر فى معنى اسم من غير أن يريد إعمال فعل فيه وجعله فاعلا له أو مفعولا ، أو يريد منه حكما سوى ذلك من الأحكام ، مثل أن يريد جعله مبتدأ أو خبرا أو صفة أو حالا أو ما شاكل ذلك »[١٢] .

ومنذ أن وضع القاضى عبد الجبار مفاتيح نظرية النظم فى يد عبد القاهر وهو يحاول جاهدا البحث فى فنية الصياغة . وفى هذه المحاولة ليس مستغربا أن يكون التركيز متمثلا فيما يصير به الكلام كلاما فنيا من حيث هو فن باللغة أساسا . ومن ثم أصبحت أساسيات النظرية البحث فى علاقات الكلمات المتجاورة أو المتباعدة عن طريق الروابط النحوية . ولا شك أن الأشكال المتنوعة لهذه العلاقات قد استأثرت منه باهتمامات مكثفة ، ومتابعات متنوعة ، انتهت إلى ربط الصياغة بسياقات تعبيرية محددة ، كالربط بين سياق الحذف والوقوف على الطلل مثلا[١٣] .

ومع أهمية العلاقات التركيبية فإنها لا تمثل سوى مستوى من مستويات البحث الذى أجراه عبد القاهر فى (الدلائل والأسرار) . ذلك أننا نجد مستويات أخرى ترتبط فيها الصياغة بالسياق أحيانا ، وترتبط فيها بالدلالة الوضعية وانتهاكها أحيانا أخرى ، بحيث تصبح وحدات الدلالة المفردة نظاما متسقا فى تركيب الجمل على مستوياتها المختلفة .

وبديهى أن هذه المستويات تتجاوز مفهوم الفصل التقليدى بين الشكل والمضمون ، أو بعبارة أخرى بين الأسلوب ومحتواه . ذلك أن الأسلوب — عند عبد القاهر — ليس إلا جماع ذلك كله ، أو هو « الضرب من النظم والطريقة فيه »[١٤] .

ولكى ندرك خواص هذا الأسلوب علينا أن نقوم بتحليله دلاليا وسياقيا ونحويا ، بحيث يكون مناط الاهتمام سيطرة التحليل النحوى على مايسبقه من تحليلات ؛ لأن الشكل النهائى للصياغة لن يتحقق إلا بفضل التأليف بين المفردات على نظم مخصوص ، من خلال الاحتمالات النحوية المتاحة للمتكلم .

وبهذا استطاع عبد القاهر أن يدرك بغيته فى التوفيق بين الشكل المادى للصياغة والجانب العقلى للمعنى عن طريق الاستعانة بالنحو التقليدى مع تحويله إلى إمكانات إبداعية ، بالنظر إلى الصورة النحوية الظاهرة ومسبباتها الدلالية . فالفاعل ليس فاعلا لأنه مرفوع وقع بعد فعل ، بل لأنه قام بالفعل ، والمفعول لوقوع الفعل عليه . وهكذا لم يكن اهتمام عبد القاهر بالناحية الوصفية إلا وسيلة لإدراك الجانب العقلى فى الصياغة .

وهذا المنطلق الفكرى لعبد القاهر يكاد يتشابه مع المنطلق الفكرى لتشومسكى فيما بعد ؛ حيث رفض الأخير المنهج الوصفى فى النحو ، لقصوره عن إدراك الجوانب الإنسانية فى اللغة ، عندما ركز على الواقع اللغوى وحده من خلال التعامل بين أفراد الجماعات اللغوية ، مع إغفال الجانب الخفى الذى يتحرك وراء المظهر المادى للكلام .

وقد كان همّ تشومسكى موجها إلى ربط اللغة بالجانب العقلى ، فى محاولة توفيقية لحل الإشكال نفسه الذى سبق أن واجه عبد القاهر . وقد تبلور جهد كل منهما فى إعطاء النحو إمكانات تركيبية مستمدة من قواعده العقلية ، بحيث أصبحت هذه الإمكانات أشبه شىء بصندوق مغلق ، له مدخل ومخرج ،

تدخل فيه المفردات وتتفاعل ، ثم تخرج على الصورة التأليفية الجديدة . ونحن لا نلمس سوى المظهر المادى للعملية . أما الجانب العقلى فهو خفى داخل الصندوق .

المفردات ← مدخل ← [النحو] ← مخرج ← الأسلوب

وقد كان تصور كل من الرجلين مقدمة لنظرية أفاد منها من تابعهما . ففيما يختص بعبد القاهر نجد بعض البلاغيين يقوم بإدخال « النظم » إلى حيز التطبيق العملى من خلال التفسير القرآنى ، كالزمخشرى ، كما اتخذ بعضهم الآخر من بحوثه قاعدة أساسية لتقسيم مباحث البلاغة ، بحيث أصبحت فصول (أسرار البلاغة) ركيزة (لعلم البيان) ، وفصول (دلائل الإعجاز) ركيزة (لعلم المعانى) . وقد اقتضت طبيعة القسمة العقلية أن تكون هناك مباحث أخرى تأتى وراء هذين العلمين ، أطلقوا عليها اسم (البديع) .

ومن الملاحظ أن اهتمام عبد القاهر كان منوطا ــ منذ البداية ــ بالتركيب العقلى للمعنى بوصفه أصل الأداء ، ثم يأتى الرمز اللغوى فى مرحلة تالية ، بحيث لا يطغى الرمز على المرموز إليه بأى حال من الأحوال . وهنا تأتى المفارقة بينه وبين تشومسكى ؛ حيث كانت الرموز اللغوية عند الأول خالية من أى طابع (أوتوماتيكى) ، بل تتميز بقابليتها للتحرك ، وخضوعها لعملية الانتقاء والتنظيم ؛ أو بعبارة أخرى للمقاصد الواعية للمتكلم ، على نحو يجعل الصياغة ذات طبيعة عرفية ، فى حين أنها فى الواقع تتميز بكونها صورة لنمط ذهنى أولى ، يعتمد على المواضعة اللغوية أولا ، ثم يتجاوزها ويخلق فيها بالإمكانات النحوية دلالات فنية تندّ عن إمكانات المواضعة اللغوية .

أما نظرية تشومسكى فيلاحظ تحولها من وصف الحالات الثابتة (الاستاتيكية) إلى وصف الطرق والإجراءات المتغيرة (الديناميكية) لتراكيب اللغة ؛ فهى نظرية مجردة ، لا تمت بصلة مباشرة إلى عالم التجربة السلوكى ، ولا تدعى شيئا عن طبيعة العمليات التى يقوم عليها إدراك حقيقة الكلام وإخراجه . واستعمال الرجل لكلمة (توليدى) كان تعبيرا عن الجانب (الديناميكى) فى نظريته(١٥) .

ولا شك أن تشومسكى قد مدّ مجال بحوثه إلى مستويات صوتية ودلالية ؛ وهى مستويات اقترب منها عبد القاهر ولكنه لم يعطها ما تستحق . ذلك أن اهتمامه كان متجها إلى الناحية النظمية بالدرجة الأولى ، على نحو جعل مقارناته التطبيقية والنظرية مركزة على التركيب الجزئى للصياغة الأدبية ، وكيفية ارتباط تكوينه الجمالى بالشكل الخارجى ، مع إدراكه للفارق الدقيق بين مكونات الصياغة الأدبية ــ بعد دخول النحو عليها ــ والصياغة المألوفة التى تأتى وما يتفق ، دون توافر أية نية جمالية وراءها .

إن دخول النحو قد حقق الهدف النظمى دون إغفال للجوانب الدلالية ، بل إن غياب التركيب النحوى يؤدى بالضرورة إلى فقدان الجوانب الدلالية ، حيث تصبح الألفاظ أشتاتا مبعثرة لا تمثل أى قيمة دلالية ، فى حين أنها فى الوضع الأول كونت نسقا إبداعيا .

ويقدم عبد القاهر نموذجا تطبيقيا لذلك من خلال مطلع امرىء القيس :

(قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)

فلو أزلنا من هذا المطلع ما فيه من ترتيب ، وأعدنا ترتيب الألفاظ على نحو يمتنع معه دخول شىء من معانى النحو فقيل :

(من نبك قفا حبيب ذكرى منزل)

فلن يتعلق الفكر بمعنى كلمة منها ؛ لأن الفكر لا يتعلق إلا إذا توخينا إمكانات النحو فى تركيب الكلام ؛ وهو ما صنعه امرؤ القيس ، من كون (نبك) جواباً للأمر ، وكون (من) معدّية إلى (ذكرى) ، وكون (ذكرى) مضافة إلى (حبيب) ، وكون منزل معطوفا على (حبيب) . وجملة الأمر أنه لا يكون هناك إبداع فى شىء حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصيغة ، وإن لم يقدم ما قدم ، ولم يؤخر ما أخر ، وبدىء بالذى ثنى به ، أو ثنى بالذى ثلث به ، لم تحصل الصورة الأدبية(١٦) .

وربما كان هذا الإدراك الدقيق لدى الجرجانى هو الذى أتاح له أن يمد مفهومه للتركيب النحوى إلى مجال التفرقة بين الأداء الفنى فى الشعر ، والأداء الفنى فى النثر ، من حيث إن لكل منهما طبيعة نحوية متميزة ، أولنقل بعبارة أخرى : منطقة نحوية أثيرة يتحرك فيها . وإذا ما اعتبرنا الأداء القرآنى نظما قائما بذاته ، فإن لنا أن نقول بأن الصياغة الشعرية بنحوها المتميز تمثل قمة الأداء الفنى بخصوصيتهافى الصياغة ، وإمكاناتها الدلالية الوفيرة ، وطبيعتها التصويرية ؛ هذا فضلا عما يغلف ذلك كله من إيقاع موسيقى يؤكد حقيقة التميز والتفرد .

والحق أن عبد القاهر وتشومسكى قد انطلقا من مستوى التقعيد النحوى ؛ غير أن الثانى رأى الدراسات التى اتصلت بهذا المستوى قد اقتصرت على تجميع قدر كبير من الملاحظات ، واستخلاص ما يترتب عليها من نتائج دون أن تتجاوز هذه المرحلة الأولية إلى عملية التفسير . ولذا قدم دراسته الكيفية ، التى انتقلت بالدراسة النحوية من مرحلتها الوصفية إلى المرحلة النظرية التفسيرية . هذا فى حين يرى عبد القاهر فى التجريدات النحوية وسيلة كيفية يستعان بها على تفتيق الدلالة من اللفظ ، وصولا إلى إبراز الغرض الأعم من التركيب بالوسيلة نفسها

أيضا ، بل إن هذه الوسيلة الكيفية يمكن اتخاذها أداة نقدية لبيان أوجه النقص أو الكمال فى الصياغة(١٧)

ولم يقف الأمر بعبد القاهر عند هذا الحد ؛ إذ نجده يربط الإمكانات النحوية بحركة اللغة وتطورها من مرحلة المواضعة الاتفاقية إلى مرحلة الانتهاك الذى يصيب دلالة الكلمات ؛ فالمبدع يتعامل مع لغة تمثل كلماتها نوعا من الرمز الإشارى الذى يمكن تجاوزه فى الاستعمال المجازى ، مع ملاحظة طابع الانسجام الذى يجب أن يغلف ذلك كله . فتجميع عناصر الكلمات المفردة لابد أن يتسم بالتآلف من حيث الصوت ومن حيث الدلالة ومن حيث التركيب ، ليأخذ صورة النظم الكامل . وبهذا نتمكن ــ كيفيا ــ من متابعة هذا الانسجام والتآلف ، ومقارنة امتداده داخل جملة معينة ، بامتداده داخل جملة أخرى ، من خلال المستويات السابقة .

فالنظم ــ على هذا ــ لا ينبع من خارج التركيب بل من داخله ؛ ومهمة الدارس هى كشف هذا الامتداد الداخلى وأثره فى خلق العلاقات بين المفردات . ومراقبة التفاعل النحوى داخل الجملة هو الذى يقدم لنا الدلالة الفنية .

وعلينا التنبه إلى ما يرمى إليه عبد القاهر بالنسبة لإمكانات النحو التى تشكل الصياغة . ذلك أنه من الصعب رصد قوانينها من خلال تحليل عمل معين ، أو تركيب أدبى محدد . ومن هنا يكون الرجوع بها إلى مصدرها الأول ، وهو النحو التقعيدى . وبالرغم من إقرارنا ببراعة عبد القاهر فى تحليلاته الأسلوبية ، فإن ما قدمه ليس سوى مجموعة من الأوصاف الجيدة للنصوص التى قام بتحليلها ؛ وهى أوصاف يمكن أن تعد ــ على نحو من الأنحاء ــ تفسيرا جماليا . ومعنى هذا أن طرق الصياغة يمكن أن تقدم قيما تعبيرية فى عمل ما ؛ وقد تضيع هذه القيم فى عمل آخر . والأمر فى نهايته يعود إلى إمكانات النحو وما يتصل بها من قصد جمالى .

أما تشومسكى فقد اتجه إلى اختيار الإمكانات المتاحة من وراء القواعد النحوية ، دون القول بوجود صواب مطلق فى خاصية نحوية معينة ، وإنما يمكن ــ فى هذا المجال ــ الموازنة بين الأصح والأفضل . ومن هنا فقد قدم عدة وسائل للتحول النحوى ليطبق عليها هذا المبدأ ، مع ملاحظة أن الكثير من هذه التحولات ذو طابع اختيارى ؛ بمعنى أن التركيب الواحد يمكن تحويله إلى عدة تراكيب فى المستوى السطحى ، ولكنها تعنى فى النهاية الشىء نفسه المعنىّ بالتركيب الأول . وهذا يتيح إيجاد البدائل الأسلوبية التى يوقع الأديب عليها اختياره . ويلاحظ أن التركيب المحول يحتفظ ــ غالبا ــ بعلاقاته التركيبية التى كانت قائمة فى التركيب الأول . ومن هنا يمكن تفسير كيفية توالد التراكيب ، والكشف عن علاقاتها ، ومدى الاختلاف والاتفاق الحادث فى خواصها . ومعنى هذا أنه يمكن امتلاك القدرة على تفسير القواعد اللغوية التى تتحكم فى إصدار الكلام .

ويقدم تشومسكى ثلاث طرق للتحويل النحوى يمكن إيجازها على النحو التالى :

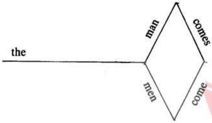
الأولى : Finite state grammar(١٨)

وهى تعتمد على كيفية تولد الجمل باختيار العنصر الأول وما يتبعه من عناصر اختيارية أو إجبارية . ففى المثال التالى :

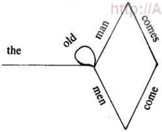
1 - the man comes

1 - the men come

أدى البدء بكلمة (the) إلى اختيار كلمة (man) أو (men) ، ولكن إذا وقع الاختيار على واحدة من الكلمتين فإن ما يليها يأخذ طابعا إجباريا ؛ وذلك أن (man) لابد أن يتبعها (comes) ، فى حين أن اختيار (men) يؤدى إلى (come)



ويمكن توسيع دائرة الجملة بإدخال عناصر لغوية أخرى على النحو التالى :



وقد رفض تشومسكى هذه الطريقة لسببين :

أ - أن ما يتولد عنها من جمل محدود ، فى الوقت الذى تقدم اللغة جملا بلا نهاية .

ب - أنه من الممكن أن يتولد عنها جمل غير مقبولة نحويا .

الثانية : Phrase Structure

وهى شبيهة بطريقة التحليل الإعرابى فى النحو العربى ؛ وقد حاول فيها الرجوع إلى المنهج القديم فى إعراب الكلام ، وصولا إلى نوع من التقعيد العلمى ، مع الإفادة من مناهج المنطق والرياضيات .

وأهم الرموز التى استخدمها :

S = Sentence
V = Verb
NP = Noun Phrase
N = Noun
T = Article

VP = Verb Phrase

أما السهم (ــ) فيعنى أن العنصر الذى على اليسار يتحول إلى ما هو على اليمين [١٩] . والمألوف أن يكون الوصف اللغوى على مستوى التكوين معتمداً ــ فى هذه الطريقة ــ على اصطلاحات تحليلية بالنسبة لأجزاء الجملة . ومن الممكن التمثيل لهذا النوع من التحليل على النحو التالى :

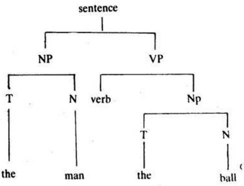
1 — Sentence → NP + VP
2 — NP → T + N
3 — VP → Verb + NP
4 — T → the
5 — N → man, ball, etc.
6 — Verb → hit, took, etc.

ومن خلال هذه القاعدة يمكن [٢٠] الوصول إلى مثل :

the + man + hit = the + ball

بعد تسع خطوات .

وقد أوضح تشومسكى هذه الطريقة بالرسم البيانى التالى :



[٢١]

ولكنه يلحظ أن تطبيق هذه القاعدة لا يصلح لبعض اللغات ؛ ولذا اقترح الطريقة الثالثة :

وتتجه فى أصولها إلى الناحية العقلية المتمثلة فى البنية العميقة وكيفية انطراحها على البنية السطحية . ولا يمكن تصور ذلك إلا بدراسة القواعد الأساسية للتوالد فى نموذج التحول ، الذى يعرض له بيانا تكنيكيا على الوجه التالى [٢٢] :

1 - Sentence → NP + VP
2 - VP → verp + NP
3 - NP → NP sing.
NP PL
4 - NP sing → T + N + 9
5 - NP PL → T + N + S
6 - T → the
7 - N → man, ball, etc.
8 - verb → Aux + v
9 - V → nit, take, walk, read, etc.
10 - Aux → c (M) (have + en) be + ing)
11 - M → will, can, may, shall, must

ويلاحظ توسيع مجال الاختيار فى هذه الطريقة عن سابقتها ، لشمولها عناصر إضافية تحويلية فى الإفراد والجمع ، والزمان ، والأفعال المساعدة ، وصيغة المبنى للمعلوم والمجهول . « وخاصية التحويل هنا تتشابه فى كثير من جوانبها مع ما نجده فى النحو العربى من قواعد الحذف ، والإحلال ، والتوسع ، والاختصار ، والزيادة ، والترتيب » [٢٣] .

وكما اهتم دى سوسير بالتفرقة بين اللغة والكلام ، اهتم تشومسكى بالتفرقة بين (الكفاءة) أو القدرة اللغوية ، و (الأداء) أو الإنجاز اللغوى .

فالكفاءة تتأتى بامتلاك المتكلم للوسائل التى تمكنه من التعبير عن نفسه ، فى حين يتمثل الأداء فى التحقق الفعلى للقدرة اللغوية ، مع ملاحظة دخول (الحدس) فى نطاق المصطلح الأول ، بحيث يتيح للمتكلم إدراك تكوين الجملة فى لغته التى يتكلم بها . ودراسة (الأداء) من خلال بنية السطح هو الذى يقدم التفسير الصوتى للغة ، فى حين تقدم دراسة (الكفاءة) من خلال البنية العميقة التفسير الدلالى لها [٢٤] .

وتبدو نظرية تشومسكى فى حقيقتها عملية استنباط للنحو من المنطق ، واستخلاص اللغة من العقل ؛ وما دامت البنية السطحية قد استمدت قوامها من البنية العميقة ، لابد للعالم اللغوى أن يركز جهده عليها بوصفها ممثلة للشروط الأولية لتعلم اللغة ، خصوصا إذا أدركنا أن القدرة اللغوية شىء فطرى أولى لدى الإنسان [٢٥] .

وإذا عدنا إلى عبد القاهر وجدناه كذلك يتحرك نحويا من خلال مستويين :

الأول هو البناء العقلى الباطنى ؛ والثانى هو البناء اللفظى الملموس . ذلك أن النظم « ليس شيئا غير توخى معانى النحو فيما بين الكلم ، وأنك ترتب المعانى أولا فى نفسك ، ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ فى نطقك » [٢٦] . وإذا كانت عملية إدراك المعنى

تبدأ من المستوى الباطنى ، فإن عملية التأويل الدلالى يمكن إدراكها من المستوى اللفظى المحسوس ، بالتركيز على العلاقات النحوية بين مفرداته . وبين المستويين تبادل فى العطاء ، يأخذ طبيعة جبرية ؛ لأن التغير فى المستوى العقلى الباطنى يتبعه بالضرورة تغير فى الشكل الخارجى للصياغة . وعلى هذا فإن المتكلم يستغل أنواع الاحتمالات النحوية الممكنة عقلا فى خلق أنماط تركيبية ترتبط به وتدل عليه . وبهذا يتميز مبدع عن آخر بقدرته على أن يوقع اختياره على بعض الإمكانات دون بعضها الآخر ، أو لنقل تفضيل بعضها على بعض .

ويمكن تبين عدة ملامح تجعل مفهوم النظم الجرجانى صالحا لإدراك الحقيقة الجمالية فى الصياغة الأدبية ؛ ذلك أن معظم الإمكانات النحوية ذات طبيعة اختيارية ، تهيء للمبدع - بشكل أو بآخر - أن يقدم المعنى بطرق مختلفة فى الوضوح والخفاء ، والزيادة والنقصان ؛ وهى أمور تتجسد على مستوى الصياغة المحسوسة بالتقديم والتأخير ، والحذف أو الذكر ، والتعريف أو التنكير ، الخ . ولذا كانت الإمكانات النحوية مهيئة لكثير من الدلالات ، وإن رجعت فى الأصل إلى الكلام النفسى .

ومن المؤكد إدراك عبد القاهر لعنصرى الثبات والتغير فى الصياغة بإرجاعها إلى مصدرها من الطاقات اللغوية . وهذه الطاقات تتمثل فيها مجموعة من العناصر النحوية لا يمكن إسقاطها فى الظاهر أو التقدير ، كالفاعل ، والمبتدأ ، الخ ؛ فى حين تأتى طبيعة التغير من تحريك هذه العناصر من أماكنها ، أو بمعنى آخر من رتبها المحفوظة ، أو من إضافة أدوات معينة إليها ، أو إسقاطها شكلا وإن بقيت تقديرا . لذا فإن التركيب عنده يصبح له جانبان : العلاقة الأصلية ، والعلاقة الجديدة التى أضفاها عليه الاستعمال ؛ وهذا يهيء له إمكان التحليل الإدراكى للصياغة .

ولقد لخص عبد القاهر علاقات الكلم الجارية على قانون النحو ، التى بها يكون النظم ، فى قوله : « الكلم ثلاث : اسم وفعل وحرف ؛ وللتعلق فيما بينها طرق معلومة ؛ وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعلق اسم باسم ، وتعلق اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما »[٢٧] .

واحتمالات تولد الجمل من خلال هذه الأقسام لا نهائية ؛ فالاسم يتعلق بالاسم بأن يكون خبرا عنه أو حالا منه ، أو تابعا له ، صفة ، أو توكيدا ، أو عطف بيان ، أو عطفا بحرف ، أو بدلا ، أو بأن يكون الأول مضافا إلى الثانى ، أو بأن يعمل الأول فى الثانى عمل الفعل ويكون الثانى فى حكم الفاعل له أو المفعول ، أو بأن يكون تمييزا قد جلاه منتصبا عن تمام الاسم .

أما تعلق الاسم بالفعل فبأن يكون فاعلا له أو مفعولا ، ويكون مصدرا قد انتصب به ، أو ظرفا مفعولا فيه ، زمانا أو مكانا ، أو مفعولا معه ، أو مفعولا له ، أو بأن يكون منزلا من الفعل منزلة المفعول ، وذلك فى خبر كان وأخواتها ، والحال ، والتمييز .

أما تعلق الحرف بهما فعلى ثلاثة أضرب :

أحدهما أن يتوسط بين الفعل والاسم ؛ والثانى تعلق الحرف بما يتعلق به العطف ، والثالث تعلق بمجموع الجملة ، كتعلق حرف النفى والاستفهام والشرط والجزاء بما يدخل عليه[٢٨] . وهذه هى الطرق - تقعيديا - فى تعلق الكلم بعضها ببعض ؛ وهى ليست سوى معانى النحو وأحكامه . والمتكلم ينتقى منها ويختار ، بل فى بعض الأحيان تكون هذه التصنيفات من صنع الأديب ذاته . والارتباط بين هذه التصنيفات والمستوى المادى للصياغة يمتد أحيانا إلى نواح باطنية يجريها العقل ، حيث يتداخل مفهوم الخبر مع مفهوم الحال فى أن كلا منهما يثبت به المعنى لذى الحال ، كما نثبته بخبر المبتدأ للمبتدأ[٢٩] . والمبتدأ ليس مبتدأ لأنه منطوق به أولا ، ولا الخبر خبراً لأنه مذكور بعد المبتدأ ، بل كان المبتدأ مبتدأ لأنه مسند إليه ، ومثبت له المعنى ، والخبر خبراً لأنه مسند ، ومثبت به المعنى[٣٠] .

ويمكن أن نعيد تشكيل الجملة عند الجرجانى على الوجه التالى :

١ - اسم + (اسم + خبرية)
٢ - اسم + (اسم + حالية)
٣ - اسم + (اسم + تبعية)
٤ - اسم + (اسم + إضافة)
٥ - اسم + (اسم + تمييز)
٦ - (اسم + اشتقاق) + (اسم + فاعلية + مفعولية)
٧ - فعل + (اسم + فاعلية) .
٨ - فعل + (اسم + مفعولية) .
٩ - فعل + (اسم + سببية) .
١٠ - فعل (اسم + مصدرية) .
١١ - فعل + (اسم + معية) .
١٢ - فعل + (اسم + ظرفية) .
١٣ - (فعل + نسخ) + (اسم + خبرية) .
١٤ - فعل + (اسم + حالية) .
١٥ - فعل + (اسم + تمييز) .
١٦ - فعل + (اسم + استثناء) .
١٧ - فعل + حرف + اسم .
١٨ - اسم + حرف + اسم .
١٩ - حرف + جملة .

وهذه الاحتمالات التجريدية التى رصدها عبد القاهر ينضاف إليها عدة ملاحظات لها أهميتها فى مجال تنظيم الصياغة ؛ وهى :

أولا : هذا التشكيل التجريدى يتسع مداه بإدخال عناصر

إضافية على تكوين الجملة ، كالإفراد والتثنية والجمع ، والتعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير ، والحذف والتكرار ، والإضمار والإظهار ، واحتمال المفرد للضمير أو عدم احتماله ، واحتمال الصفة – مثلا – للتخصيص أو التوضيح أو التوكيد(٣١) .

ثانيا : هذا التشكيل لا يقوم على مجرد ضم كلمة إلى أخرى كيفما جاء واتفق ، وإنما يقوم على التعلق ومراعاة حال الكلام بعضه مع بعض ، من خلال تناسق الدلالة ، وتلاقى المعانى على الوجه الذى يقتضيه العقل(٣٢) .

ثالثا : يمتد هذا التشكيل إلى حركة الصياغة فى كل اتجاهاتها ، كا لنسيج الدقيق الذى لابد فى إدراك دقته من مراقبة حركة خيوطة جيئة وذهابا ، طولا وعرضا ، وبم يبدأ ، وبم يثنى ، وبم يثلث ، من خلال الحساب الدقيق(٣٣) .

رابعا : هذا التشكيل لا يتصل بأهمية بعض الأجزاء وعدم أهمية بعضها الآخر ؛ أى ليس هناك عمدة وفضلة ، وإنما ترتيب الكلمات من خلال السياق هو الذى يكسبها أهميتها بحيث تستعمل اللفظة فيما هى أصح لتأديته ، وأخص به ، وأكشف عنه ، وأتم له(٣٤) .

خامسا : ليس للتشكيل – فى ذاته – جبرية فى ترتيب ألفاظه ، وتعليق بعضها ببعض ، وإنما تأتى هذه الجبرية من خلال النسق الذى يرتبط بهدف دلالى محدد ؛ بحيث إذا اكتسبت بعض العناصر طبيعة نحوية معينة ، ترتب على ذلك نوع من التعلق ذى طبيعة حتمية ؛ فمثلا :

(مبتدأ + تعريف) + (خبر + تنكير) = جواز التشريك بالعطف .

(مبتدأ + تعريف) + (خبر + تعريف) = امتناع التشريك بالعطف .

فيجوز أن نقول : (زيد منطلق وعمرو) ، ويمتنع أن نقول : (زيد المنطلق وعمرو) . والامتناع أو الجواز إنما يرجع إلى الدلالة النابعة من حركة العقل ؛ ذلك أن المعنى مع التعريف على إرادة إثبات انطلاق مخصوص قد كان من واحد ، فإذا ثبت لزيد لم يصح إثباته لعمرو(٣٥) .

سادسا : لا تعلق – أصلا – بالكلمة المفردة ؛ وما ورد فى اللغة على هذا النحو يجب رده إلى المستوى العميق لإدراك طبيعة التعلق فيه ؛ ففى نحو (يا عبد الله) يقتضى التحقيق تقدير الفعل المضمر الذى هو (أعنى ، وأريد ، وأدعو) ؛ فـ (يا) ليست سوى دليل عليه ، وعلى قيام معناه فى النفس .

وأما ما قالوه فى نحو (لا رجل فى الدار) من أن (لا) لنفى الجنس ، فإن المعنى فيها أنها لنفى الكينونة فى الدار عن الجنس ؛ إذ لا يتصور تعلق النفى بالمفرد(٣٦) . ولو نظرنا إلى النظام الذى تقدمه لنا اللغة فلن نجده متجاوزا لما تحرك فيه عبد القاهر من إمكان تكوين جملة تكون مقبولة نحويا ؛ ذلك أن هذا النظام يتكون من :

١ – مجموعة من المعانى المفادة من التركيب النحوى ، كالخبر والإنشاء ، والنفى والإثبات ، والأمر والنهى ، والاستفهام والدعاء ، والشرط والقسم ، الخ .

٢ – مجموعة من المعانى التى تتصل ببعض الأبواب النحوية ، كالفاعلية والمفعولية والحالية .

٣ – مجموعة من العلاقات التى تربط بين المعانى الخاصة ، وتكون قرائن معنوية عليها ، حتى تكون صالحة عند تركيبها لبيان المراد منها ، كعلاقة الإسناد والتخصيص والنسبة والتبعية .

٤ – القيم الخلافيه ، أو المقابلات بين أفراد كل عنصر من العناصر السابقة ؛ كأن نرى الخبر فى مقابل الإنشاء ، أو الشرط الإمكانى فى مقابل الشرط الامتناعى ، أو المدح فى مقابل الذم ، أو المتقدم رتبة فى مقابل المتأخر ، الخ(٣٧) .

وعلى هذا يمكن القول إن النظم يقوم على أساس توصيف التعبيرات الواقعة بالفعل ، كما يقوم على أساس تحديد العوامل العميقة التى تتحكم فيها ؛ أى أنه يقدم أساسا أوليا لتحليل الجملة أسلوبيا ، من خلال طرحه للعلاقة بين الصياغة اللفظية والأداء النفسى المسيطر عليها .

وهذا التوصيف لا تكفى فيه الأحكام المطلقة ، أو القول المرسل ، بل لابد من التحرك مع الصياغة جزئيا ، وتحليل الخصائص التى تعرض فى نظم الكلام واحدة واحدة ، بحيث يقودنا هذا التحليل إلى المفهوم العام من الصياغة ، حتى يبدو الأمر فى نهايته وكأننا أمام حلقة مفرغة لا تقبل التقسيم(٣٨) .

ولعلنا نلحظ أن مفهوم النحو الجرجانى يأخذ شكلا عقليا – كما هو عند تشومسكى – وليس مجرد وسيلة اتصال تستعين بها اللغة فى أداء وظيفتها الأساسية . وهذا الشكل العقلى هو الذى أتاح إمكان رصد الطاقات النحوية الفعالة ، ولوجا إلى القيمة الحقيقية لعملية التوالد الجملى عند الرجلين ، وإن كان تشومسكى قد بدأ بالجملة ، وصولا إلى المفرد ، فى حين بدأ عبد القاهر بالمفرد ، وصولا إلى الجملة .

كذلك نلحظ أن هذا الإدراك العقلى الممثل للمستوى العميق عند عبد القاهر يقابل مستوى البنية العميقة عند تشومسكى ، من حيث كان الأول مدركا – بلا شك – التكوين المثالى للغة ، الذى يتأتى من خلال المواضعة ، غير أنه أخلى هذا المستوى من أى مزية أو فضيلة . وإنما تأتى المزية من انعكاس هذا المستوى على العلاقات التى تنشأ بين المفردات فى تكوين الجملة النحوية ؛ فالمزية لا يمكن أن تكون فى الكلام من أجل اللغة والعلم بأوضاعها وما أراده الواضع فيها ؛ لأن ذلك معناه ألا تجب المزية

بالفصل وترك العطف ، إلى آخر ما هو هيئات يحدثها التأليف ، ويقتضيها الغرض المقصود(٣٩)

إذن تأتى المزية نتاجا طبيعيا لعملية التحول من البنية المثالية إلى البنية الواقعية التى يحدثها التأليف .

وقريب من هذا إدراك تشومسكى للبنية العميقة بوصفها المستوى الكامل ، الذى يتجاوز انحرافات البنية السطحية ، ويعود بها إلى مثاليتها التقديرية .

ومن خلال المستوى المثالى - المعبَّر عنه بأوضاع اللغة - يتناول الجرجاز مقولة الانحراف عن الأداء المألوف المتمثل فى (التجوز) ، ويقدم تفرقة دلالية لها أهميتها ؛ حيث يلحظ وجود نمط دلالى أولى فى المستوى المستقيم ، أطلق عليه (المعنى) ، ثم نمط دلالى مولد عنه فى المستوى المنحرف ، أطلق عليه (معنى المعنى) . والنمط الأخير يستمد قوامه من ركيزتين تتصل إحداهما بالصياغة اللفظية ، والأخرى بحركة العقل وقدرته الاستنباطية(٤٠) .

وتستمر حركة الجرجانى مع الأنظمة العميقة من خلال (العدول) عن الاستعمال المألوف أيضا بوصفه ظاهرة تقوم على التقدير ، وتتصل بأنساق تعبيرية محددة ، كالتقديم والتأخير ، والحذف والذكر ، يُغفل فيها ظاهر العبارة ، وصولا إلى باطن يعتمد على تشكيل مثالى افتراضى ، يستمد معالمه من قوانين النحو وقواعده .

ويكاد عبد القاهر وتشومسكى يتفقان فى أن المتكلم يمتلك قدرة لغوية - أتيحت له عن طريق النحو - تسمح بتوليد عبارات لا نهائية . ذلك أن معانى النحو - عند عبد القاهر - تقوم على فروق ووجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها ، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها ، وكلها من إبداع صاحب اللغة ، الذى يتوخى معانى النحو فيما يقول(٤١) .

وبالمثل رأى تشومسكى أن المنهج الرياضى الذى يؤكد ميكانيكية التركيب يساعد على وجود أنماط لا نهائية . وليست المسألة مجرد تلاحم بين الصيغ أو رصّ كلمات ، وإنما يجب أن نضع فى الاعتبار دائما الصلات المعقدة ، متجاورة كانت أو غير متجاورة(٤٢) .

وتولد هذه الأنماط اللغوية يعتمد على ركائز ثلاث :

الأولى : النظم ؛ وهو العنصر الأساسى الذى يسمح بعملية توليد الجمل والتراكيب المجردة ، والذى يمكن انطباقه على أى لغة من اللغات من خلال منظور شكلى خالص ، أى بمعزل عن الصوت والمعنى . وقد عرضنا صورة تجريدية لهذه العملية عند تشومسكى ، كما عرضنا صورة لها عند عبد القاهر .

الثانية : الصوت ؛ الذى به يتحدد الشكل الصوتى لأى جملة قد تم توليدها أو استحداثها بتأثير العنصر السابق . وأعتقد أن عبد القاهر لم يكن له دور بارز فى هذا المجال ، نتيجة لإغفاله لعملية الفصل بين المستوى التجريدى النظمى والمستوى المادى المسموع ، بل ربما تعدى ذلك إلى نصه صراحة على إهمال الناحية الصوتية فى نظرية النظم ؛ فقد رد على من يعيبون إدخال مسائل التصريف فى قضية الإعجاز بقوله : «أما هذا الجنس فلسنا نعيبكم إن لم تنظروا فيه ، ولم تعنوا به ، وليس يهمنا أمره ، فقولوا فيه ما شئتم ، وضعوه حيث أردتم»(٤٣) .

الثالثة : الدلالة ؛ وهى ما يتصل بمعنى الجملة وطريقة تفسيرها ، من حيث نسبة المعانى إلى الموضوعات الشكلية التى نتجت عن العنصر الأول .

ويبدو الحدس - عند تشومسكى - هو الموجه الأول للتفسير الدلالى من حيث اتصاله بجوهر التركيب ، والإمكانات التفسيرية المتصلة بالصورة التجريدية السالفة(٤٤) .

ولا شك أن عبد القاهر قد ربط هو كذلك بين صورته التجريدية والنواحى الدلالية على مستوى الكلمة المفردة ، أو على مستوى التركيب الكامل ، بل إنه تجاوز ذلك إلى ما يصيب هذه الدلالة من انتهاك فى المجاز العقلى واللغوى .

فالكلام - عنده - لا يتصور معناه من أجل ألفاظه فحسب ، ولا يمكن تحقق المعنى الفنى حيث يكون الكلام على ظاهره ، وحيث لا يكون هناك كناية وتمثيل واستعارة ، ولا استعانة فى الجملة بمعنى على معنى ، فلا تكون الدلالة على الغرض من مجرد اللفظ ، وإنما يتم ذلك إذا كان هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له فى اللغة ، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر(٤٥) .

وبإخضاع المجاز لسيطرة النحو يؤكد عبد القاهر امتداد هذه السيطرة على الحدث اللغوى كله ، بحيث تعتمد تحليلات التراكيب - المجازية وغير المجازية - على منطلقات نحوية خالصة ، تصل بين المستوى التجريدى الملفوظ والمستوى المعقول .

وإذا كانت حركة تشومسكى استهدفت الوصول إلى (الكليات اللغوية) فإن حركة عبد القاهر استهدفت البحث عن النظام الذى يتجسد فى الظاهرة اللغوية . واكتشاف هذا النظام أو (النظم) يعنى اكتشاف البنية الحقيقية ؛ وهذا يترتب عليه تحديد العلاقات النحوية التى تجمع بين الجزئيات وتصل بينها ثم تفسرها فى الوقت نفسه . وعلى هذا فجزئيات التركيب لا يمكن إدراكها حقيقة إلا من خلال تعلقها بغيرها ؛ أى من خلال دورها فى خلق النظم ؛ فالوقوف عند الجزئيات لا يفيد كثيرا ؛ لأننا لا نتكلم لنفهم السامع معنى كل جزئية على حدة ، بل لننقل إليه الدلالة المفادة من تشابك الجزئيات ، وتعلق بعضها ببعض .

ولا يمكن تصور هذه البنية النظمية بعيدا عن مفهومين مهمين - عند الجرجانى - هما المعنى والدلالة . والأول يرتبط أساسا

بالمواضعة الأصلية للغة ؛ أى بتلك المعانى التى يمكن العثور عليها داخل المعجم ؛ أما الثانى فهو ما ينتج من التركيب بعد اكتسابه طبيعة النظم ، أى بعد أن يؤدى النحو دوره فى خلقه وتنسيقه . وأيضا فإنه لا يمكن تصورها بعيدا عن مستويين محددين وإن كانا ينتهيان إلى نوع من التوحد : فى المستوى الأول يتمركز البحث عند البناء الصياغى وما يحويه من معان جزئية ، أو بمعنى آخر عند (المستوى السطحى) ، فى حين يتمركز فى المستوى الثانى خلف الصياغة نفسها ، لكشف علاقاتها عن طريق الإدراك العقلى .

وليس معنى هذا قيام (النظم) على طبيعة تجريدية مطلقة ، بل إن الحركة الدائبة بين المستويين ، والإمكانات المتاحة من وراء هذه الحركة ، هو الذى يعكس التفصيلات والتنويعات التى لا تنتهى . وهى تنويعات يتميز بها مبدع عن آخر فينقلها من التجريد إلى التطبيق .

ومن الملاحظات المهمة تأكيد عبد القاهر المقاصد الواعية ؛ فهذه المقاصد وإن منحت الصياغة طبيعة موضوعة ، لم تلغ صلتها بمبدعها[٤٦] . ومن هنا يختلف الرجل عن كثير من التوليديين المحدثين ، الذين حاولوا إلغاء الذات الفاعلة ، ليجعلوا من النسق أو النظام شيئا متعاليا عليها ، تتحول فيه البنية إلى نظام منغلق على ذاته ، بما فيه من تحولات تندّ عن أى سيطرة خارجية .

أما البنية عند الجرجانى فلها نظامها حقا ، ولكن ليس واردا دراسة هذا النظام من خلال مقولات صارمة ، بل المتاح هو تحليل الصياغة ، ورصد ما بين عناصرها من علاقات نحوية هى تجسيد للبنية النفسية التى تشكلت فى عقل مبدعها ، والأمران بمثابة وجهين لعملة واحدة ؛ فالعلاقات التركيبية فى الصياغة الرامزة إلى التكوين العقلى تأكيد للمقاصد الواعية ، أو الفكر والروية كما يقول عبد القاهر[٤٧] .

وقد يتبادر إلى الذهن وقوع عبد القاهر فى شىء من التناقض من خلال ثنائياته التى أشار إليها فى اللفظ المنطوق والكلام النفسى من ناحية ، والمعنى الأصلى والدلالة الفنية من ناحية أخرى . لكن إعادة النظر يتأتى معها إدراك صيرورة هذه الثنائيات إلى نوع من التوحد ، يبرز فيه اللفظ المنطوق كأنه إفراز للكلام النفسى ، وتبرز فيه الدلالة بوصفها ناتجا للمعنى الأصلى . وبمعنى آخر نقول : إن النظم يئول فى النهاية إلى نوع من الثبات والتغير ؛ فالثبات يتصل بالمعنى الأصلى ، أما التغير فيتصل بالدلالة وتنوعها من خلال العدول فى التراكيب بالتقديم والتأخير ، والحذف والذكر والتعريف والتنكير . . الخ .

من هذا كله ندرك أن المنهج العقلى هو الذى سيطر على فكر عبد القاهر ثم تشومسكى فقادهما إلى اعتماد النحو التقعيدى أساسا لإدراك القيمة الحقيقية للصياغة ، وما يمكن أن يتيحه هذا النحو من إمكانات تركيبية تقترب من الإنسان ومقاصده الواعية . وندرك كذلك اعتمادهما لمستويات الأداء فى البناء السطحى والبناء الداخلى ، مع إعطاء أهمية أولى للبناء الأول ؛ لأن تطوره وتشابك علاقاته هو الأساس فى العملية اللغوية . غير أن هذا الفهم يرجع - عند الجرجانى - إلى فلسفة دينية تتصل بقدرات الإنسان فى الكلام ومقارنتها بالقدرة الإلهية ، كما يرجع - عند تشومسكى - إلى نظرته العامة إلى الطبيعة الإنسانية واتصالها بالحرية الفردية .

ولا شك أن كلا من الرجلين نظر إلى المعايير المجردة فى اللغة من خلال الفرد الذى يتعامل بها فى شكل تعبير خلاق ؛ فالقواعد اللغوية ترجع فى حقيقتها إلى العقل الداخلى والمنطق عند تشومسكى ، كما ترجع إلى الكلام النفسى عند الجرجانى .

وعلى هذا تبدو أمامنا طريقتان متكاملتان للتحليل النحوى ؛ إحداهما تهدف إلى إدراك علاقة الكلمة بغيرها من الكلمات التى تجاورها أو تبتعد عنها ، وأثر ذلك فى تغير الدلالة ؛ والأخرى ترمى إلى معرفة علاقة الكلمة المذكورة فى النص بالبدائل التى يمكن أن تحل محلها - لكنها لم تذكر - لهدف جمالى خالص . وكأن عملية التجاور من جهة ، والتشابه من جهة أخرى ، هما الأساس فى إدراك الطبيعة الإبداعية للغة ، تنظيرا وتطبيقا . وبهذا يمكننا القول بأن النحو كان - عند الرجلين - الوسيلة والغاية معا .

الهوامش

(١) دلائل الإعجاز - عبد القاهر الجرجانى - شرح محمد عبد المنعم خفاجى ١٩٧٠ : ٣٧٥ .

(٢) ضحى الإسلام - أحمد أمين - لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٩ ، ط ١ ، جـ ٣ : ٣٩ وما بعدها .

(٣) مقالات الإسلاميين - الأشعرى - تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد - نهضة مصر ، جـ ٢ : ٢٤٧ .

(٤) Principes de linguistique appliquee - Enrico Arcaini - Paris 1972, p.95

(٥) مشكلة البنية - د. زكريا إبراهيم - مكتبة مصر : ٥٩ .

(٦) Principes de linguistique appliquée - p - 115

(٧) Chomsky, Syntactic Structures, Mouton - the Hague, p.51.

(٨) مشكلة البنية : ٧٣ .

(٩) دلائل الإعجاز - : ٨٧ .

(١٠) السابق : ٨٨ .

(١١) السابق : ٣٧٩ .

(١٢) السابق : ٣٤٠ .

(١٣) السابق : ١٧٠ .

(١٤) السابق : ٤١٨ .

(١٥) الوسائل والغايات فى سيكولوجية اللغة . ريبكا . م . فرمكينا ، ترجمة أمين محمود الشريف - سلسلة ديوجين ، العدد ٤٩ . مايو/يوليو سنة ١٩٨٠ .

(١٦) دلائل الاعجاز : ٣٤٠ .

(١٧) السابق : ٧٥ .

(١٨) Syntactic Structures : p. 19.

(١٩) النحو العربى والدرس الحديث - د. عبده الراجحى - دار الثقافة ١٩٧٧ : ١٣٦ .

(٢٠) Syntactic Structures : p. 26

(٢١) السابق : 27 .

(٢٢) Syntactic Structures : p. 111

(٢٣) النحو العربى والدرس الحديث : ١٤٢ .

(٢٤) Chomsky, Aspects of the Theory of Syntax, the. M.L.T. Press, 1972, p. 3 - 18.

(٢٥) مشكلة البنية : ٧٥ ، ٧٦ .

(٢٦) دلائل الإعجاز : ٤٠٧ .

(٢٧) السابق : ٣٦٧ ، ٣٦٨ .

(٢٨) السابق : ٤٤ - ٦٦ .

(٢٩) السابق : ١٩٢ .

(٣٠) السابق : ٢٠٥ .

(٣١) السابق : ٧٧ ، ١١٨ .

(٣٢) السابق : ٩٣ .

(٣٣) السابق : ٨١ .

(٣٤) السابق : ٨٧ .

(٣٥) السابق : ١٩٧ .

(٣٦) السابق : ٤٦ ، ٤٧ .

(٣٧) انظر : د. تمام حسان : اللغة العربية ، معناها ومبناها ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٩ : ٣٦ ، ٣٧ .

(٣٨) دلائل الإعجاز : ٣٧٧ .

(٣٩) السابق : ٢٥٢ .

(٤٠) السابق : ٢٦٢ ، ٢٦٣ .

(٤١) السابق : ١٢٧ .

(٤٢) Principes de linguistique appliquée - p - 128, 129.

(٤٣) دلائل الإعجاز : ٧٥ ، ٧٦ .

(٤٤) Principes de linguistique appliquée, p. 129.

(٤٥) دلائل الإعجاز : ٢٦٤ .

(٤٦) السابق : ٣٧٥ ، ٣٧٦ .

(٤٧) السابق : ٢٨٠ .

اللغة المعيارية واللغة الشعرية*

تأليف: يان موكاروفسكى

تقديم وترجمة: ألفت كمال الروبى

* Jan Mukarovsky, Stanard Language and Poetic Language.
A Prague school Reader on Esthetics, literary selected and translated from the original Czech by: Paul L. Garvin Georgetown University Press, Washington, 1964.

تقديم : فى أواخر القرن التاسع عشر ، بدت المناهج التقليدية فى دراسة الأدب قاصرة ؛ إذ لم تعد قادرة على تقديم جديد فى تعميق فهم الظاهرة الأدبية ، وضبط أدوات دراستها ، والخروج بهذه الدراسات من الانطباعية والتفسيرات الشخصية ، أو مجرد التأريخ الخارجى الذى تحكمه فكرة العلّية أحيانا ، ومبدأ التطور أحيانا أخرى .

وفى مطلع القرن العشرين ظهرت عدة اتجاهات نقدية جديدة ، طمحت إلى تجاوز ماوصلت إليه المدارس التقليدية ، وسعت إلى تكوين أدوات علمية منضبطة لتحليل العمل الأدبى . ورفضت معظم هذه الاتجاهات التناول الخارجى للعمل الأدبى ، بادئة بفحص العمل الأدبى من داخله .

وقد استفادت هذه الاتجاهات الجديدة فى تأسيس عملها وتطوير أدواتها بمنجزات العلوم الحديثة ، وبخاصة فى مجال العلوم القريبة منها ، وأهمها علم اللسانيات . وكانت حلقة براغ اللغوية إحدى تلك الدوائر التى نشط داخلها عدد من رواد الاتجاه الجديد فى درس الأدب .

لقد طرح المناخ الفكرى والفلسفى فى بداية القرن العشرين نظريات فلسفية وجمالية ، كان لها دورها فى تشكيل النظريات البنيوية فى مدرسة براغ ، بل فى تشكيل النظرية السيميوطيقية مؤخرا . فإلى جانب نظريات هوسرل Husserl فى الفينومينولوجيا (الظاهراتية) - وقد حاضر هوسرل فى حلقة براغ فى موضوع فينومينولوجيا اللغة - ونظريته فى القصد Intention ، كانت هناك نظريات سوسير F. de. Saussure اللغوية ، ونظريات بودوان دى كورتناى Baudouin de Courtenay ، فضلا عن الدراسات الفلكلورية والإثنوجرافية . ومن جهة أخرى تعد حلقة براغ امتدادا - بمعنى من المعانى ـ لحركة الشكليين الروس . فقد بدأت الشكلية الروسية الدعوة إلى هجر المناهج التقليدية فى دراسة الأدب ، وأثارت أسئلة أساسية تتعلق بماهية الأدب ، والخصائص النوعية التى تميزه عن غيره من ألوان القول ، وسعت إلى تحديد لغة الأدب ومعرفة سماتها الخاصة ، منطلقة من داخل العمل الأدبى نفسه . من هنا بدأت حلقة براغ عملها ، فشغلت بهذه القضايا نفسها ، غير أنها خَطَتْ فى مناقشتها لتلك القضايا ، وتقديمها لحلول بعض المشكلات ، خطوات أبعد كثيرا من المدرسة الشكلية الروسية ، ولكن لم يكن الاتصال بين المدرسة الشكلية الروسية وحلقة براغ اللغوية مقصورا على المفاهيم والأفكار فحسب ، بل تعداه إلى الأشخاص ؛ حيث انضم عدد من اللغويين الروس إلى حلقة براغ عند بدء تكونها ، من بينهم رومان ياكبسون Roman Jakobson ، ون . س . تروبتسكوى N. S. Trubeckoj ، وس . كارشيفسكى S. Karcevskij ، فضلا عن الفلكلورى الإثنوجرافى ب . بوجاتيريف P. Bogatyrev . ولعل أشهر هؤلاء الباحثين الروس وأكثرهم نشاطا فى مجال الشعر - فى هذه الحلقة ـ هو رومان ياكبسون ، الذى جاء إلى براغ منذ عام

١٩٢٠ . وقد كان أول لقاء لحلقة براغ اللغوية فى أكتوبر سنة ١٩٢٦ ، وكانت تضم - بالإضافة إلى الباحثين الروس الذين سبقت الإشارة إليهم - عددا من اللغويين التشيكيين ، من بينهم فيلم ماثيسيوس Vilem Mathesius - وهو من أقدم أعضاء الحلقة - وبوهميل هافرانيك Bohamil Havranek ، وبوهسلاف ترنكا Bohuslav Trank ، ويان ربكا Jan Rypka .

ويعد يان موكاروفسكى Jan Mukarovsky(١٨٩١-١٩٧٥) - صاحب الدراسة المترجمة هنا - من أبرز أعضاء حلقة براغ اللغوية ، وأكثرهم اهتماما بدراسة الشعر ، وأبعدهم تأثيرا فى تشكيل الأصول النظرية لهذه الحلقة .

لقد أبدى أعضاء حلقة براغ اللغوية فى بداية تكوينها اهتماما كبيرا بقضايا الشعر وعلم الجمال العام ، وكان من أهم إضافاتهم البارزة فى ذلك الوقت ، ذلك التزاوج الذى أقاموه بين علم اللغة والدراسات الشعرية ، والذى وصل عندهم إلى درجة عالية من الإتقان والصقل .

وقد دار البحث فى مجال الشعر - فى حلقة براغ - حول مجالين نظريين أساسيين ، هما : مشكلة البنية ، والرؤية السيميوطيقية للفن .

أولا : مشكلة البنْية :

لقد طُرح مفهوم البنية لأول مرة فى براغ سنة ١٩٢٣ ، حين نُظر إلى العمل الأدبى بوصفه نسقا ، وطبقت عليه مناهج العلوم الألسنية ومعاييرها ، ثم أصبحت مشكلة البنية بعد ذلك موضع نقاش وبحث ، ابتداء من عام ١٩٢٦ . وهنا يبرز إسهام موكاروفسكى عندما وصف البنية الجمالية وعرّفها ؛ فهو يصفها بأنها « **مجموع مركب من مكونات مترابطة ومتحققة بصورة عملية وجمالية فى سلسلة متصاعدة ومعقدة ، يربط بينها على التوالى العنصر المهيمن على هذه المكونات** » . ثم يعرفها بشكل دقيق بأنها « **نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه . ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة فحسب ، بل يقوم - بالمثل - على التناقضات والتوتر والصراع** » . لقد حدد موكاروفسكى البنية من حيث علاقتها بالمفاهيم التى تتألف منها ، ملاحظا أن كل مفهوم لنسق معطى تحدده المفاهيم الأخرى داخل ذلك النسق ، على نحو تحدد - من ثم - كل المفاهيم الأخرى لذلك النسق ؛ فالمفهوم المفرد ليس له معنى كامل فى نفسه ، بل يظل غامضا ، لا يتحقق معناه التام إلا من خلال علاقاته بالنسق الكلى فحسب .

لقد رفض البنيويون - فى براغ بوجه عام - الرؤية الكلية للعمل الأدبى ؛ أعنى تلك الرؤية التى ترى « أن الكل يسبق مكوناته ، ولا يستدل عليه منها» ، وأكدوا فى الوقت نفسه أن العلاقات الداخلية داخل الكليات - سواء كانت إيجابية (متوافقة) أو سلبية (متعارضة) - هى علاقات حاسمة بالنسبة لمفهوم البنية . وإذا كان هذا هو مفهومهم للبنية الجمالية بشكل عام ، فلا تزال هناك قضايا متعددة ، يثيرها هذا المفهوم نفسه . لقد شغلتهم هذه القضايا فى أثناء بحثهم فى العمل الأدبى ، وحاولوا مواجهتها عن طريق تأكيد العلاقات داخل بنية العمل الأدبى ، ووضع لغة العمل الأدبى داخل هذه البنية ، ثم إقامة علاقة بين هذه البنية وبنيات أخرى تقع خارج العمل الأدبى :

١ - لقد أكد البنيويون فى براغ العلاقات الداخلية للعمل الأدبى . ويعنى هذا التأكيدُ - فى جانب من جوانبه - **أن الوحدات الصوتية** Phonemes ليس لها معنى فى ذاتها ، وإنما يتمايز معناها فى ذاته ويختلف عن غيره بتعارضها مع الوحدات الصوتية الأخرى . وبالفهم نفسه يناقش اللغويون المحدثون كل العناصر اللغوية : **العنصر الصوتى** Phonemic ، **والعنصر الصرفى** morphological ، **والعنصر المعجمى** lexical ، **والعنصر النحوى التركيبى** Syntactical ، بحيث تعمل هذه العناصر متآزرة على نحو متبادل . وعندما يطبق هذا الفهم على الأدب لا يصبح لأى مكون من مكونات العمل الأدبى أى معنى فى ذاته ، بل يتحقق معناه من حيث علاقته بكل المكونات الأخرى للعمل نفسه ، وذلك عن طريق التعارض أو التوافق . وبالمعنى الواسع ، يتحقق المعنى - فى العمل الأدبى - عندما تدخل هذه المكونات فى علاقة بكتابات أخرى للمؤلف نفسه ، أو بكتابات أخرى فى حدود الحقبة الزمنية نفسها ، أو بكتابات من النوع نفسه ، أو تدخل حتى فى علاقة بالنسبة لكل الكتابات التى سبقتها أو زامنتها .

ولقد أدى هذا الفهم للعلاقات - داخل بنية العمل الأدبى - إلى تطوير مفهوم شكلوفسكى Sklovsky الجمعى لمصطلح الوسيلة الفنية device . لقد كان الشكليون الروس ينظرون إلى العمل الأدبى - فى مرحلة ما قبل البنائية - على أنه تجمع شامل لوسائل فنية ؛ ثم تطورت نظرتهم بعد ذلك ، فأصبح العمل الأدبى تنظيما للوسائل الفنية Organization of devices وليس تجمعا لها ، فاتخذ مصطلح الوسيلة الفنية معنى بنيويا ؛ ولم يعد ينظر إلى الوسيلة الفنية بوصفها ذات معنى فى نفسها ، بل بوصفها ذات دلالة ، لا تنفصل عن وضعها داخل نسق معين ، بحيث يحدد هذا النسق العلاقات البنيوية للوسيلة الفنية بالمكونات الأخرى للعمل ، ثم يصل بينها - بمعنى ما - وبين عناصر خارج العمل أيضا .

٢ - أما القضية الثانية ، وتتعلق بخصوصية اللغة الشعرية بوصفها تركيبا مختلفا عن التراكيب اللغوية الأخرى ، فقد نوقشت من زاوية المنظور الأساسى لحلقة براغ فى تناول اللغة الشعرية ؛ وهو منظور يختلف عن منظور الشكليين الروس فى معالجتهم للقضايا نفسها المتعلقة بخصوصية اللغة الشعرية ، أو لغة الأدب بوجه عام . لقد أكدت حلقة براغ مبدأ تعدد الوظيفة فى كل نوع من أنواع النشاط الإنسانى ، وكانت ترى أنه لايوجد نشاط إنسانى ينحصر فى وظيفة واحدة ؛ ولذلك يمكن لعدة وظائف أن تتعايش مجتمعة داخل نشاط واحد ، حتى وإن سادت وظيفة بعينها ، وأصبحت مهيمنة على غيرها من الوظائف . وإذا كانت الوظيفة الجمالية متحققة فى تراكيب لفظية

أخرى غير لغة الشعر ، فإنها لا تسود فى هذه التراكيب ، أو تهيمن عليها ، بل تظل ثانوية بالقياس إلى وظيفة أخرى ، فى حين تظل هذه الوظيفة الجمالية هى الأساس فى لغة الشعر ، وتظل - من ثم - هى الوظيفة التى تسود ما عداها فى اللغة الشعرية . إن الوظيفة الجمالية هى السمة الخاصة التى تميز الشعر عن غيره من الرسائل القولية . غير أنها ليست منفردة أو وحيدة ؛ فهناك وظائف أخرى تصحبها وتسهم معها فى العمل . وقد يكون العمل الأدبى مرجعيا ، أى يتضمن حقيقة تاريخية - مثلا - أو معلومة ، وقد يتضمن دعاية سياسية ، أو يكون معبرا عن العواطف ، فيؤدى وظائف مختلفة ، لكن هذه الوظائف كلها تتعايش متزامنة ، ويعبر عنها بالوسائل اللغوية نفسها ، يضاف إلى ذلك أنه لا توجد سمات خاصة تلازم لغة الشعر . ولذلك لا ينبغى أن يتم أى تطابق بسيط بين لغة الشعر وكثير من المواصفات التى نسبت - تقليديا - إليها ؛ ذلك لأن اللغة الشعرية ليست زخرفية بالضرورة ، وليس الجمال شرطها الثابت ، وليست تتطابق مع اللغة المؤثرة ، كما أن التصوير ليس شرطا ضروريا من شروطها ؛ فهناك شعر يخلو تماما من المجاز ، فى الوقت الذى يظهر فيه المجاز فى الأقوال غير الشعرية .

إن شاعرية اللغة - إذن - ليست سمات ثابتة فى القول اللغوى نفسه ، بل هى سمات مرتبطة بوظائف ، تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجيه الذاتى . ومن هنا فإن تعريف اللغة الشعرية يجب أن يكون وظيفيا إلى أبعد حد . ويشرح موكاروفسكى فكرة التوجيه الذاتى للوظيفة الجمالية فى اللغة الشعرية على أساس أن الوظيفة الجمالية تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى ؛ فهى الوظيفة التى لا تتوجه أساسا إلى ظواهر خارج القول (أى إلى المرسل أو المرسل إليه ، أو الشفرة ، أو السياق ، أو الواقع ، أو الاتصال) ، ولكنها موجهة إلى القول نفسه ؛ فهى تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتى .

٣ - وتخص القضية الثالثة علاقة العمل الأدبى بالبنيات التى تقع خارجه . وقد أثيرت هذه المشكلة من قبل عند الشكليين الروس ، الذين حددوا فحصهم للعمل الأدبى بعناصره الداخلية فحسب . وقد تناولت حلقة براغ المشكلة نفسها ، ولكن على نحو مخالف تماما ؛ إذ زعموا أن ذاتية العمل الأدبى ليست شاملة ، وأن العمل الأدبى يحل فى علاقات معقدة بأبنية غيره ، لابد أن توضع فى الحسبان فى دراسة التطور الأدبى ، وإن كان ذلك لا يعنى - بالضرورة - أنهم يغفلون القوانين الداخلية الملازمة لبنية العمل الأدبى المفحوص . وقد أثارت هذه القضية اهتمام موكاروفسكى منذ عام ١٩٢٩ ؛ فعلى الرغم من أنه كان يطالب بألا يجاوز التحليل حدود العمل الأدبى نفسه ، يذهب فى سنة ١٩٣٤ إلى أن هناك عوامل خارجية تؤثر فى تطور العمل الأدبى . ويرى موكاروفسكى أن العلاقات بين العمل الأدبى والبنيات الخارجية علاقات مؤقتة ومتغيرة ومتشعبة ، كما أنها يمكن أن تعالج بطرائق متنوعة . لكن هذه المعالجة تتم من خلال مفهوم الموضوع (Theme) أو مضمون العمل الأدبى ؛ ذلك لأن المضمون يعكس قيمة اجتماعية ما ، ولكن موكاروفسكى ينبّه إلى خطورة التبسيط فى هذا التناول الموضوعى Thematic ، ويفضل أن يتناول المشكلة من خلال مفهوم الوظيفة الجمالية المهيمنة فى الفن الأدبى .

٤ - تأتى ، أخيرا ، القضية الرابعة - وتتصل إلى حد بعيد بالمشكلة السابقة - وهى التقارب بين التناولين التزامنى synchronic والتتابعى الزمنى diachronic . لقد كان لاهتمام ف. دى سوسير باللسانيات التزامنية ، وإقصائه التتابع الزمنى ، أثره فى دراسة الأدب عند الشكليين الروس . ولكن الفصل الحاد بين مفهومى التزامن والتتابع كان مطروحا فى روسيا فى أواخر العشرينيات ؛ إذ أثار ياكبسون ويورى تينيانوف Jurij Tynjanov هذه القضية ، ثم أعلنا أن « التزامن الخالص وهم » ؛ ذلك لأن « كل نسق تزامنى له ماضيه وحاضره ، مثله مثل كل العناصر البنيوية التى لا تنفصم عن نسقها » . أما موكاروفسكى فقد شدد على أهمية دراسة تاريخ الأدب دون فصل بين المفهومين فى الإجراء ، ورأى أنّ الأدب ينبغى أن يُتناول بطريقتين ؛ فالتطور يحدث نتيجة إعادة تنظيم فى مكونات البنية الداخلية المستقرة ، كما يحدث أيضا نتيجة تدخل من الخارج ، يؤثر - ولو بدرجة أقل - على تطور الأشكال الأدبية . ولذلك يخطىء مؤرخو الأدب التقليديون - فيما يرى موكاروفسكى - فى تركيزهم على القوى الخارجية ، وإهمالهم التطور المستقل للأدب . أما الشكليون الروس فإنهم - فيما يرى موكاروفسكى أيضا - ليسوا فى وضع أفضل تماما من المؤرخين التقليديين ؛ وذلك راجع إلى فصل الشكليين الصارخ بين البنية الأدبية وأى شىء خارجها . ويعلن موكاروفسكى - حسما للمشكلة - وجهة النظر البنيوية المركبة ، الخاصة بعلاقة العمل الأدبى بالقوى الخارجية . « إن البنيوية تركيب جديد ؛ لأنها تدعم مبدأ استقلال الأدب ، فى الوقت نفسه الذى لا تعزله فيه عن المؤثرات الخارجية أو العمليات التطورية » . ويحدد موكاروفسكى - أخيرا - العلاقة بين العمل الأدبى والواقع الخارجى على نحو أوضح ، فيؤكد أن علاقة الأدب بالعناصر التى تقع خارجه ليست علاقة بنية مستقلة بقوة خارجية فحسب ، ولكنها - أساسا - علاقة بين بنيات ، لكل منها تطوراتها المستقلة ، ومع ذلك تتفاعل كل منها مع غيرها ، دون أن يكون لأى منها أفضلية مسبقة على غيرها .

ثانيا : مشكلة السيميولوجيا :

كان لمفهوم سوسير عن اللغة (بوصفهانسقا إشاريا يتكون من عدة أنساق تتعلق بالتوصيل) أثره فى تطبيق السيميوطيقا على الأدب والفن فى حلقة براغ . لقد كان سوسير يدعو فى أوائل القرن العشرين إلى فرع جديد من فروع المعرفة أسماه السيميولوجيا (Semiology) (أى علم دراسة العلامات من حيث تركيبها ودلالتها) . ولذلك دعا موكاروفسكى فى عام ١٩٣٤ إلى رؤية العمل الفنى على أساس أنه نوع خاص جدا من البنية ، أو على أساس أنه نسق من العلامات ، أو على أساس أنه علامة بذاته . وترتب على هذه الدعوة أن أصبح الأدب والفن فرعا من فروع السيميوطيقا فى حلقة براغ . لقد رأى موكاروفسكى أنه ينبغى أن ينظر إلى الفن على أنه علامة ؛ ذلك لأن كل مضمون نفسى يجاوز حدود الوعى الفردى يُعدُّ علامة ، بحكم طبيعته التوصيلية . والعمل الفنى يظل علامة مادام يصل بين الفنان ومن يستقبل فنه . لكن النظر إلى الفن على هذا النحو لا يجعله - فى نظر موكاروفسكى - مطابقا للحالة النفسية لعقل مبدعه ، أو مطابقا لتأثيره ، أى مطابقا للحالة النفسية المثارة لدى المتلقى .

إن الفن علامة لا تتطابق مع مصدرها أو ناتجها ، ولكنه علامة مرتبطة بالواقع ؛ إذ يستهدف الفن سياقا كليا ، هو الظواهر

الاجتماعية المحيطة به . إن كل هذه الظواهر تتحول لتصبح سياقا للفن ؛ ومع ذلك يظل الفن ـ العلامة ـ غير متطابق مع سياقه الكلى ، وإن كان غير منفصل عنه ؛ فالفن ليس شاهدا على ملامح عهد ما ، وليس انعكاساً مباشراً لأى مصدر اجتماعى .

ويوضح موكاروفسكى ، فى عام ١٩٣٦ ، العلاقة الدلالية والدالة للعلامة الجمالية بالواقع الخارجى ، فيقول : عندما ندرك ظاهرة ما بوصفها توصيلا ، فنحن معنيون بعلاقة هذا التوصيل بالواقع الذى يصوره . وعادة مايكون استقبال الرسالة مصاحِبا لسؤال ـ صريح أو ضمنى ـ عن صحتها ؛ بحيث تؤثر الإجابة عن هذا السؤال على مستقبل اتجاه الرسالة . وبعبارة أخرى فالسؤال عن الصدق مقابل الكذب سؤال حيوى ، يساعد على تحديد استجابتنا للرسالة . لكننا لا نعنى ـ فى التوصيل الفنى ـ بالسؤال عما إذا كان المؤلف صادقا أو كاذبا ، أو لا نطرح السؤال ـ على الأقل ـ بالطريقة نفسها التى نطرحها عادة ؛ ذلك لأن العمل الفنى لا يشير إلى واقع ملموس محدود ؛ بل يشير إلى عدة أشكال للواقع ، على نحو لا يغدو معه الواقع ثابتا . إن العمل الفنى مشبع بالواقع ، ومتعدد الدلالة عليه فى الوقت نفسه . هذه الأشكال المتعددة للواقع ، ومن ثم تعدد الدلالة ، هى جزء من قصد المدرك للفن ، أو المتلقى ، كما أنها جزء من قصد الفنان . غير أن هذا لا يعنى أن إدراك العمل الفنى مسألة فردية تماما ؛ لأنّ طبيعة الفن بوصفه علامة تجعله اجتماعيا وفرديا فى آن واحد ؛ إذ ينبغى له أن يستخدم شفرة اجتماعية تحيل إلى سياق اجتماعى بالضرورة .

ولقد زاد موكاروفسكى هذه القضايا وضوحا ، عندما عاد إليها مرة أخرى فى مقالين له عامى ١٩٤٠ ، ١٩٤٦ ، وأكد العلاقة بين التناولين ، التتابعى الزمنى diachronic والتزامنى synchronic فى دراسة العمل الأدبى . ومن أهم النقاط التى تناولها ، فى هذين المقالين ، أن العمل الفنى لا يكتمل إلا عندما يستقبل المتلقى المعنى الكلى . وأن هذا المعنى الكلى يتحقق بتتابع العلامات ، حيث ترتبط كل علامة جزئية ـ أو كل علامة جديدة ـ بما سبقها من علامات ، لتؤثر فيما بعدها . إن كل مكوِّن من مكونات العمل يحمل معانى جزئية ؛ ويتحقق المعنى الكلى للعمل بتتابع هذه المعانى الجزئية .

إن إدراك العمل الفنى يتم من خلال عملية استمرار دلالى . ويأخذ هذا الاستمرار الدلالى ـ فى جانب منه ـ شكلا خطيا ، ينبسط أفقيا ، على نحو تتتابع فيه المكوِّنات ؛ فتتبع الكلمة الكلمة ، كما تعقب الجملة الجملة . . الخ ، لكن هذا الاستمرار يأخذ ـ فى جانبه الآخر ـ شكلا رأسيا ، فتترتب مكونات العمل الفنى ترتيبا عموديا ، يبدأ من المستوى الصوتى إلى المستوى المعجمى . . الخ .

ويطرح موكاروفسكى ـ بناء على نظرته إلى الأدب بوصفه علامة ـ تصورا متميزا للعلاقة بين الشكل والمضمون ، فلا ينظر إليهما بوصفهما مفهومين منفصلين ؛ بل بوصفهما جانبين للعلامة ، لا ينفصل أحدهما عن الآخر . ولذلك يصبح ما سمى (تقليديا) من قبل باسم العناصر الشكلية ، حوامل للمعنى ، ويصبح ما سمى (تقليديا) عناصر المضمون ـ أو الموضوع ـ جانبا من شكل الإشارة . إن الصوت فى الشعر ، مثلا ، مُكوِّن من المكونات الشكلية ، ولكن ما دام هذا المكون يربط بين الكلمات بعلاقات صوتية ، فإنه يتسم بسمات دلالية ، لا تتضمنها الكلمات نفسها بوصفها وحدات معجمية .

ويؤكد موكاروفسكى أن كلا من قصد الفنان وقصد المتلقى يشكل العمل الفنى . فالمؤلف يصبغ عمله قاصدا ، وكذلك المتلقى ، لكن قصد المتلقى ـ الجهد والطاقة التى يبذلها لإدراك العمل الفنى ـ ليس مطابقا لقصد المؤلف . إن كل قارىء يظهر قصدا مختلفا لنفس العمل . ومن هنا ـ ومن خلال هذا التناول السيميولوجى ـ يتمتع كل من الفنان ومَنْ يستقبل فنه بعلاقة فعّالة متكاملة ، فلا يتحدد المتلقى بمقاصد المؤلف ، لأنه لم يعد متلقيا سلبيا إزاء العمل الفنى .

ومن الممكن أن نقول ـ فى النهاية ـ إن رؤية موكاروفسكى السيميولوجية للأدب هى التى شكلت الرؤية السيميولوجية لحلقة براغ . ولا شك أن من أهم النتائج التى توصلت إليها هذه الرؤية ما يتصل بتأكيد المعالجة المتكاملة للعمل الفنى . لقد صاغت هذه الرؤية مركبا من النظرتين الداخلية والخارجية إلى العمل الفنى ، وطرحت إمكانات جديدة لعلاقة العمل الفنى بالواقع الخارجى أو بالبنيات غير الجمالية ، كما أنها قدمت حلولا لمشكلات متعددة ، مثل مشكلة العلاقة بين الشكل والمضمون ، والعلاقة بين الفنان والمتلقى ، فضلا عن عملية استقبال الفن نفسه ، كما وضعت ـ أخيرا ـ أساسا جديدا لتأريخ الأدب .

ويناقش موكاروفسكى فى مقاله « اللغة المعيارية واللغة الشعرية » Standard Langauge and Poetic Langauge (المنشور سنة ١٩٣٢ ، والذى نقدم ترجمة له هنا) قضية العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية . وقد قام موكاروفسكى بتأسيس حلول لعدد من القضايا النقدية والجمالية ، بناء على مناقشته تلك ؛ مثل وحدة العمل الأدبى ، وقضية المضمون ، والظاهرة الجمالية بشكل عام ، وفى الفن الشعرى بصفة خاصة .

ويستخدم موكاروفسكى مصطلح The Poetic Language فى مقابل The Standard Language ، حيث يرى ـ بداية ـ أن السمة الرئيسية التى تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية هى سمتها التحريفية ؛ أى انحرافها عن قانون اللغة المعيارية وخرقها له . والمراد باللغة المعيارية ـ هنا ـ اللغة التى تلتزم بمجموعة من القواعد الصوتية والصرفية والنحوية المتواضع عليها ، التى تستخدم فى الكتابة غير الفنية ؛ وهى تتسم بالانضباط والالتزام والاستقرار ، لتحقق هدفا أساسيا هو التوصيل .

وفى الوقت الذى يؤكد فيه موكاروفسكى استقلالية لغة الشعر عن اللغة المعيارية ، بنظام خاص بها على المستوى المعجمى والتركيبى ، يكشف عن مدى الارتباط الوثيق بينهما ، وتأثير كل منهما فى الآخر ؛ ذلك أن اللغة المعيارية هى التى تشكل الخلفية التى تعكس الانحراف الجمالى المتعمد للغة الشعرية ؛ فوجود اللغة الشعرية ـ إذن ـ مرتهن بوجود هذه اللغة المعيارية .

وكما قابل موكاروفسكى بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية ، نجده يستخدم مصطلح « الأمامية » The Foreground فى مقابل « الخلفية » The Background . وتعنى « الأمامية » ـ هنا ـ العناصر البارزة فى العمل الفنى ؛ فى حين تعنى « الخلفية » العناصر

الكامنة التى تشكل خلفية العمل الفنى أو مهاده ، بحيث تساعد على إبراز العناصر الأمامية . ولتقريب المصطلحين نذكر أنهما يستخدمان فى علم النفس ، بخاصة عند مدرسة الجشطالت ، فى مجال الإدراك ، حيث يقال إن الحواس قد تركز على مدرك واحد من بين عدد من المثيرات التى تأتيها ؛ ففى مجال السمع ، مثلا ، يصل إلى الأذن عدد من الأصوات ، لكن السمع يركز على بعضها ، فتصبح هذه الأصوات أمامية ، فى حين يظل سائرها فى الخلفية . ويستخدم التشكيليون من أهل الفن المصطلحين بمعنى قريب ؛ إذ إننا عندما ننظر إلى لوحة ، مثلا ، نشاهد بعض عناصر الموضوع أو التكوين فى « أمامية » اللوحة ، فى حين يكون سائر العناصر فى الخلفية .

وعلى هذا تختلف اللغة المعيارية عن اللغة الشعرية من حيث الشكل والوظيفة أيضا ؛ ففى الوقت الذى تسعى فيه الأولى إلى التوصيل ، يتقهقر هذا التوصيل إلى الوراء فى اللغة الشعرية ، حيث تستخدم حدا أقصى من الأمامية ، لتصبح الوظيفة الجمالية هى المهيمنة . وينفذ موكاروفسكى من خلال مناقشته لكيفية هذا الحد الأقصى من الأمامية (أو الوظيفة الجمالية للغة الشعرية) إلى قضية الوحدة فى العمل الأدبى ؛ فوحدة العمل الأدبى وحدة داخلية ، تقوم على تدرج العلاقات بين المكونات اللغوية للعمل ، سواء كانت هذه العلاقات متوافقة أو متعارضة ، حيث يقوم العنصر المهيمن بربط هذه المكونات بعضها ببعض ، ليكون كلا فنيا متسقا .

وكذلك يثير موكاروفسكى قضية المضمون Content ، بمعنى الموضوع (Subject matter) ، فى سياق تأكيده للوظيفة الجمالية للغة الشعرية . فلغة الشعر لا تهدف إلى التوصيل ؛ لأنها معنية – أساسا – بإبراز العناصر الجمالية ، بحيث يتوارى المضمون . وعلى هذا فكلما كان المضمون أماميا ، كما هو الحال فى بعض الأعمال الأدبية ، قلّ إمكان الشعر . ومن هنا فالسؤال عن « الصدق » فى الشعر ، لا معنى له ؛ لأن الصدق مرتبط بالقول الذى يهدف إلى التوصيل . وبهذا ينفى موكاروفسكى أية علاقة لمضمون عمل أدبى ما بالواقع الخارج عن اللغة داخل العمل نفسه ، ويؤكد أن المضمون جزء من الجانب الدلالى للعمل ، وليس شيئا خارجا عنه .

ويعرض موكاروفسكى أيضا للظاهرة الجمالية وللتقييم الجمالى خارج الفن وداخله ، فيكشف عن اختلاف التقييم الجمالى فى الفن وخارجه ، حيث يقيم كل عنصر من عناصر العمل الفنى فى حدود بنية العمل ذاته ، ويتحدد المعيار فى كل حالة بوظيفة العنصر داخل هذه البنية ، فى حين يفتقد وجود هذه البنية من أساسها خارج الفن ؛ لأن العناصر المطلوب تقييمها ليست متكاملة داخل بناء جمالى . ويناقش أخيرا تأثير التقييم الجمالى فى تطور قانون اللغة المعيارية ، وما يترتب على هذا التطور من تأثير فى بنية العمل الشعرى نفسه .(*)

اللغة المعيارية واللغة الشعرية

إن مشكلة العلاقة بين اللغة المعيارية Standard Language ولغة الشعر يمكن أن تعالج من خلال وجهتين للنظر . فالمنظِّر للغة الشعر يطرح المشكلة – تقريبا – على النحو الآتى : هل يُعَد الشاعر مقيدا بقوانين norms اللغة المعيارية ؟ أو ربما تساءل : كيف يفرض هذا القانون norm نفسه فى الشعر ؟

ومن ناحية أخرى ، يريد المنظر للغة المعيارية أن يعرف – قبل هذا – إلى أى حدٍّ يمكن أن يُستخدم عمل شعرى ما مادةً للتحقق من قانون ماهو معيارى . وبعبارة أخرى ، تهتم نظرية اللغة الشعرية فى المقام الأول بوجوه الاختلاف بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، فى حين تهتم نظرية اللغة المعيارية – أساسا – بوجوه التشابه بينهما . ويتضح من الناحية الإجرائية أنه لا يوجد أى تعارض يمكن أن يظهر بين هذين الاتجاهين فى البحث ؛ وهناك فقط اختلاف فى وجهة النظر وتوضيح المشكلة . وتتناول دراستنا هذه مشكلة العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية من نقطة أفضلية اللغة الشعرية . ومن الناحية الإجرائية فإننا سوف نقسم هذه المشكلة العامة إلى عدد من المشكلات الخاصة .

وتتعلق المشكلة الأولى ، على سبيل التمهيد ، بالآتى : ما العلاقة بين الامتداد الخاص باللغة الشعرية والمدى الذى تمتد إليه اللغة المعيارية ، أو بين موقع كل منهما فى النسق الكلى الشامل للغة ؟ وهل تعد اللغة الشعرية نوعا خاصا من اللغة المعيارية ؟ أو أنها تكوين مستقل ، ومن ثم تتخذ أشكالا تطورية مختلفة ؟ – إن اللغة الشعرية لا يمكن أن تعد نوعا خاصا من اللغة المعيارية ، إن لم يكن لسبب أو لآخر ، فلأن لهذه اللغة فى نظامها الخاص ، على المستوى المعجمى ، والتركيبى ، .... الخ ، كل أشكال اللغة المعينة – فهناك أعمال شعرية اقتبست مادتها المعجمية بأكملها من شكل لغوى آخر ، مغاير للغة المعيارية (كالشعر العامى عند فيو Villon أو ريكتو Rictus فى الأدب الفرنسى مثلا) . وقد تظهر أشكال مختلفة متجاورة فى عمل شعرى واحد (كأن يكون الحوار – على سبيل المثال – فى رواية ما بإحدى اللهجات أو بالعامية ، فى حين ترد الأجزاء السردية باللغة المعيارية) . واللغة الشعرية فى النهاية لها أيضا قدر من المعجم الخاص ، ولها مصطلحها ، كما أن لها بعض الصيغ النحوية التى يمكن أن تسمى بالضرائر الشعرية Poetisms . وهناك بطبيعة الحال مدارس شعرية تعنى عناية خاصة بالضرائر الشعرية (من بينهم جماعة لومير Lumir) فى حين تعارضها مدارس أخرى .

وعلى هذا فاللغة الشعرية ليست نوعا من اللغة المعيارية ، وإن كان هذا لا يعنى إنكار الارتباط الوثيق بينهما ، الذى يتمثل فى حقيقة أن اللغة المعيارية هى الخلفية التى ينعكس عليها التحريف الجمالى المتعمد للمكونات اللغوية للعمل ، أو – بعبارة أخرى – الانتهاك المتعمد لقانون اللغة المعيارية . فإذا تصورنا ، على سبيل المثال ، عملا تحقق

(*)حول الشكليين الروس يمكن الرجوع إلى كتاب :
Russian Formalism: History, Doctrine., by Victor Erlich; second revised edition; Mouton, London. The Hauge, Paris, 1965.

أما عن حلقة براغ انظر :
The Aesthetics and Poetics of the Prague Linguistics; by Thomas Winner. Poetics, (Amsterdam), 8, 1973.

فيه هذا التحريف بواسطة تداخل الكلام العامى مع المعيارى ؛ يتضح لنا ، آنذاك ، أن المعيارى لن ينظر إليه على أنه تحريف للعامى ، وإنما العامى هو الذى سيظهر بوصفه تحريفا للمعيارى ، حتى لو كان العامى متفوقا من حيث الكم . إن انتهاك قانون اللغة المعيارية ـ الانتهاك المنتظم ـ هو الذى يجعل الاستخدام الشعرى للغة ممكنا ، وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر . وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا فى لغة ما ، كان انتهاكه أكثر تنوعا ؛ ومن ثم كثرت إمكانات الشعر فى تلك اللغة . ومن ناحية أخرى ، كلما قلَّ الوعى بهذا القانون ، قلت إمكانات الانتهاك ، ومن ثم تقل إمكانات الشعر . وهكذا فإنه فى بداية الشعر التشيكى الحديث ، عندما كانت درجة الوعى بقانون اللغة المعيارية ضعيفة ، كانت التعبيرات الشعرية الجديدة الهادفة إلى انتهاكه لا تختلف كثيرا عن الألفاظ الجديدة المُعدَّة لاكتساب قبول عام ، فأصبحت جزءا مما هو معيارى ؛ ولهذا حدث اضطراب فى التفريق بينهما . ومثال لهذا حالة بولاك M. Z. Polak (١٧٨٨-١٨٥٦) ، وهو شاعر رومانسى مبكر ، تعد تعبيراته الشعرية إلى اليوم تعبيرات فقيرة حتى بالنسبة للغة المعيارية . (حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية فقرة ، وهامش ١ ، ٢) .

وقد يظهر التحليل البنيوى لقصائد بولاك * أن يوسف يونجمان Josef Jungmann (وهو شخصية قيادية ظهرت فى أثناء النهضة القومية التشيكية) كان على حق (فى تقييم شعر بولاك إيجابيا) . ونحن نورد هنا هذا الخلاف فى تقييم التعبيرات الجديدة لبولاك على الأقل ، لتوضيح العبارة التى تقول ، عندما يكون قانون اللغة المعيارية ضعيفا ، كما كان الحال فى حقبة النهضة القومية ، فإنه من الصعب أن نفرق بين الوسائل المقصود بها تحديد هذا القانون ، وتلك التى تقصد من أجل الانتهاك المتماسك والمتروى فيه . ولهذا فاللغة فى ظل قانون معيارى ضعيف تقدم للشاعر وسائل أقل .

هذه العلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية ، التى يمكن أن نصفها بالسلبية ، لها أيضا جانبها الإيجابى ، الذى هو ، بطبيعة الحال ، أكثر أهمية بالنسبة لنظرية اللغة المعيارية منه بالنسبة للغة الشعرية ونظريتها . ذلك أن عددا كبيرا من المكونات اللغوية للعمل الشعرى لا ينحرف عن قانون ما هو معيارى ؛ لأنها تشكل الخلفية التى تعكس انحراف العناصر الأخرى .

ومن هنا يستطيع مُنظِّر اللغة المعيارية أن يضم أعمالا شعرية إلى مادته بقصد تمييز المكونات اللغوية المنحرفة عن الأخرى التى هى غير منحرفة . وعلى هذا فافتراض أن كل المكونات اللغوية للعمل الشعرى تكون ملزمة بالتوافق مع قانون اللغة المعيارية افتراض غير صائب بطبيعة الحال .

ويتعلق السؤال الثانى الخاص ، الذى سوف نحاول الإجابة عنه ، بالوظيفة المختلفة لكل من الشكلين اللغويين (المعيارى والشعرى) . وهذا هو لب المشكلة . فوظيفة اللغة الشعرية تكمن فى الحد الأقصى لأمامية القول . والأمامية Foregrounding عكس الآلية automatization ، أى لا آلية deautomatization الفعل ؛ فكلما كان الفعل آليا ، قلَّ الوعى فى تنفيذه ، وكلما كان أماميا ، زاد الوعى تماما . ويمكن القول بموضوعية : إن الآلية تخطط للواقعة ؛ فى حين تنتهك الأمامية هذا التخطيط . إن اللغة المعيارية فى أنقى أشكالها ، مثلها مثل لغة العلم بتكوينها الصيغى بوصفه هدفا لها ، تتجنب الأمامية : ومن هنا ، فإن تعبيرا ما جديدا ، يُعدُّ أماميا بسبب جدته ، يصبح آليا على الفور فى بحث علمى لتحديد دقيق لمعناه . والأمامية شائعة فى اللغة المعيارية ، بطبيعة الحال ؛ فهى تشيع فى الأسلوب الصحفى ، على سبيل المثال ، وعلى نحو أكثر فى المقالات . لكنها هنا تكون ثانوية دائما بالنسبة للتوصيل ، ذلك أن هدفها هو جذب انتباه القارىء (السامع) ليزداد قربا من الموضوع المعبر عنه بوسائل أمامية التعبير . وقد عالج هافرانيك Havranik بالتفصيل كل ماقيل هنا عن الأمامية والآلية فى اللغة المعيارية فى بحث له فى هذه الحلقة ** ؛ غير أننا هنا معنيون باللغة الشعرية . ففى اللغة الشعرية تحقق الأمامية حدا أقصى من التكثيف الذى يدفع بالتوصيل إلى الوراء ، على أساس أن هذه اللغة هى الهدف من التعبير ، وأنها مستخدمة لذاتها فقط ؛ ذلك أنها لا تستخدم من أجل التوصيل ، ولكن من أجل وضع التعبير والقول نفسه فى الأمام . وعلى هذا يكون السؤال ـ إذن ـ عن كيفية تحقق هذا الحد الأقصى للأمامية فى اللغة الشعرية . قد تنشأ فكرة ترى أن هذا الحد الأقصى للأمامية يتحقق من خلال التأثير الكمى ؛ أى أن يكون أكبر عدد من مكونات العمل أماميا ، وربما تكون كلها أمامية . غير أن هذه الفكرة يجانبها الصواب ، وإن كان ذلك من الناحية النظرية فقط ، مادام من المحال عمليا أن تتحقق مثل هذه الأمامية التامة فى كل المكونات . ذلك أن أمامية أحد المكونات لابد أن يصحبها بالضرورة آلية أحد المكونات الأخرى أو أكثر *** ؛ وبالإضافة إلى الاستحالة العملية لأن تكون كل المكونات أمامية ، فإنه يمكن الإشارة أيضا إلى أنه لا يجوز التفكير فى إمكان أن تتزامن مكونات عمل شعرى ما ؛ وهذا لأن أمامية مكون ما تتضمن ما يجعله فى الأمام ؛ فوجود وحدة فى أمامية الصورة يعنى أنها تشغل هذه المكانة بالمقارنة مع وحدة أو وحدات أخرى تبقى فى الخلفية . ومن ثم قد تُظهر الأمامية العامة المتزامنة كل المكونات النعوية فى المستوى نفسه ؛ ولهذا تتحول إلى آلية جديدة .

ينبغى ـ إذن ـ أن تُلتمس الوسائل التى تحقق بها اللغة الشعرية الحد الأقصى من الأمامية فى مكان آخر غير كمية العناصر الأمامية . وهذه الوسائل تكمن فى صفتى تماسك الأمامية ونظاميتها ، حيث يكشف هذا التماسك عن نفسه فى حقيقة أن إعادة صياغة العنصر الأمامى داخل عمل ما يحدث فى اتجاه ثابت ؛ ومن ثم فإن عدم آلية المعانى فى عمل بعينه يحدث بشكل متماسك بواسطة انتخاب معجمى (المزج المتبادل للمناطق المتناقضة للمعجم) ، كما يحدث بشكل متماسك مماثل بواسطة علاقة دلالية غير شائعة للكلمات المتجاورة معا فى السياق . وكلا الإجراءين يفضى إلى أمامية المعنى ، ولكن على اختلاف فيما بينهما ، كما أن انتظام أمامية مكونات عمل شعرى ما تكمن فى تدرج العلاقات المتداخلة لكل من هذه المكونات ، يعنى

* من المهم أن نشير إلى أن بولاك Polak نفسه قد ميَّز بوضوح ، فى ملاحظاته المعجمية على قصيدته ، أعمالا معروفة قليلا (متضمنة بشكل واضح التعبيرات الجديدة والكلمات المعارة الجديدة) من تلك التى استخدمها من أجل تعبير شعرى أفضل ؛ وهى تأتى شاهدا من تعبيرات شعرية جديدة .

** يوهسلاف هافرانيك : الاختلاف الوظيفى للغة المعيارية فى :
Prague School Reader, PP. 3 - 61 - Ed

*** حذفت المترجمة فقرة تتضمن أمثلة خاصة بالشعر التشيكى ، وهى غير دالة بالنسبة للغة العربية .

فى كونها ثانوية أو رئيسية على نحو متبادل . ويصبح المكون الأعلى فى الترتيب التصاعدى (الهيراركى) هـو العنصر المهيمن ، حيث تقيَّم كل المكونات الأخرى ، سواء كانت أمامية أو غير أمامية ، مثلها مثل علاقاتها المتداخلة ، من وجهة نظر هذا العنصر المهيمن . فالعنصر المهيمن هو ذلك العنصر الأساسى فى العمل الشعرى ؛ إذ هو الذى يوجِّه الحركة ، ويحدد اتجاه العلاقات لكل المكونات الأخرى . إن مادة عمل شعرى ما تتواشج مع العلاقات المتداخلة للمكونات ، حتى لو كانت فى حالة عدم أمامية كاملة .

ومن ثم تظهر دائما ، حتى فى القول الـذى يهدف إلى التـوصيل أيضا ، العلاقة الكامنة بين التلوين الصوتى والمعنى ، وتركيب الجملة النحوى ، وترتيب الكلمات ، أو علاقة الكلمة ـ بوصفها وحدة ذات معنى ـ بالتركيب الصوتى للنص ، وبالاختيـار المعجمى الموجـود فى النص ، وبالكلمات الأخرى بما هى وحدات للمعنى فى سياق الجملة نفسها . ويمكن القول إن كل عنصر لغوى يكون مرتبطا بشكل مباشر أو غير مباشر ، عن طريق هذه العلاقات المتداخلة المتعددة ، بالعناصر الأخرى على نحو ما . وتكون هذه العلاقات فى القول الذى يهدف إلى التوصيل ، فى جانبها الأكبر ، مجرد إمكان ؛ لأن الانتباه لا يُسترعى لوجودها أو لعلاقاتها المتبادلة . وعلى أى الأحوال يكفى قلقلة توازن هذا النسق فى بعض أجزائه ، حتى تميل شبكة علاقاته بالكامل إلى اتجاه بعينه ، ثم تتبعه فى تنظيمه الداخلى ، حيث يظهر التوتر فى قسم من هذه الشبكة (عن طريق أمامية متماسكة أحادية الجانب) ، فى حين تكون الأقسام الباقية من الشبكة مسترخية (بـواسطة الآلية المدركة كخلفية مرتبة بشكل متعمـد) . هذا التـنظيم الـداخلى للعلاقات سـوف يختلف وفقا لشروط النقطة المؤثـرة ، أى بشروط العنصر المهيمن . وبتحديد أكثر : فى بعض الأحيان يكون التلوين الصوتى محكوما بالمعنى (عن طريق إجراءات مختلفة) ، وأحيانا ، من ناحية أخرى ، يكون بناء المعنى محددا بالتلوين الصوتى ؛ وفى أحيان أخرى ، ربما تكون علاقة كلمة ما بالمعجم فى الأمام ، ومن ثَمَّ تكون ـ مرة أخرى ـ علاقتها بالبنية الصوتية للنص . أما العلاقات الممكنة ، وأى منها سيكون أماميا ، وأى منها سيبقى آليا ، وما اتجاه الأمامية المتوقع ـ ما إذا كان من العنصر «ا» إلى العنصر «ب» ، أو العكس بالعكس ، فكل هذا يتوقف على العنصر المهيمن .

من هنا يخلق العنصر المهيمن وحدة العمل الشعرى ؛ وهى ، بطبيعة الحال ، وحدة من نوعه هو ، ذات طبيعة يطلق عليها فى علم الجمال عادة « الوحدة فى التنوع » ؛ فهى وحدة دينامية ، حيث إننا نـدرك فى الـوقت نفسـه الانسجام وعـدم الانسجام ، والتقـارب والاختـلاف . والاتجاه نحـو العنصر المهيمن هـو الـذى يحقق هـذا التقارب ؛ أما الاختلاف فهو يتأتى من مقاومة الخلفية الثابتة للعناصر غير الأمامية ضد هذا الاتجاه . وربما تظهر عناصر غير أمامية من وجهة نظر اللغة المعيارية ، أو من وجهة نظر القانون الشعرى ، أى مجموعة القواعد الراسخة الثابتة داخل تركيب مدرسة شعرية سابقة ، أخذت تنحل بسبب الآلية ، عندما لم تعد تُدرَك بوصفها كلا تاما لا ينفصل ولا يتجزأ . وبعبارة أخرى ، فإنه من الممكن فى بعض الحالات أن يكون عنصر ما أماميا وفقا لقوانين اللغة المعيارية ، وليس أماميـا فى عمل بعينه ؛ لأنه يكون متوافقا مع آلية القانون الشعرى . فكل عمل شعرى يُدْرَك فى إطار خلفية بعينها من التقاليد ، أى من بعض القوانين الآلية ؛ مع أخذ تلك التى تشكل الانحراف فى الحسبان . والمظهر الخارجى لهذه الآلية هو السهولة التى يكون بها الإبداع ممكنا وفق هذا القانون ، حيث يولِّد الخلف الأقل ذكرا معانى الأسلاف ، وحيث الميل إلى الشعر المهجور فى الحلقات غير اللصيقة بالأدب . والدليل على الكثافة التى أُدرِك بها الاتجاه الجديد فى الشعر ، بوصفه تحطيما للقانون التقليـدى ، هو ذلـك الاتجاه السلبى للنقـد المحافظ ، الـذى يَعُدُّ الانحرافات المتعمدة أخطاء مضادة للجوهر الحقيقى للشعر .

وعلى هذا فالخلفية التى ندركها للعمل الشعرى ، بوصفها حاوية للمكـونات غـير الأماميـة ، ومقاومـة للعناصر الأماميـة ، تـكون مزدوجة : أى قائمة عـلى قانـون اللغة المعيـارية والقـانون الجمـالى التقليدى . وكلتا الخلفيتين كامنة دائما ؛ ومن ثم ستصبح إحداهما هى المهيمنـة بشكل محسـوس . ففى فترات الأمـامية القـوية للعنـاصر اللغوية ، تكون خلفية قانون اللغة المعيارية هى المهيمنة ، فى حين يكون القانون التقليدى هو المهيمن فى فترات اعتدال الأمامية . وإذا كان الأخير قد حطم بشدة قانون اللغة المعيارية ، فقد يشكل تحطيمه المعتدل ، على التعاقب ، تجديدًا لهذا القانون ، ويكون هذا بالتحديد بسبب توسطه . والعلاقات المتبادلة لعناصر العمل الشعرى ، سواء كانت أمامية أو غير أمامية ، هى التى تؤلف بنيته ؛ وهى بنية دينامية تتضمن التقارب والاختلاف الذى يُكوِّن كلا فنيا متسقا ، مادام كل واحد من مكوناته له قيمته المحددة وفقا لعلاقاته بالكل .

ومن هنا يتضح أن إمكان تحطيم قانون اللغـة المعياريـة أمر لازم للشعـر ، وبدونـه لن يكون هنـاك شعر ؛ ذلـك إذا أردنا من الآن فصاعدا أن نحدد أنفسنا بهذه الخلفية المتميزة للأمامية . وعـلى هذا ينبغى ألا يُعَدّ انحراف اللغة الشعرية عن قانون اللغة المعيارية من قبيل الأخطاء ؛ لأن ذلك يعنى رفض الشعر خاصة فى وقت ، مثل الوقت الحاضر ، يتجه فيه نحو الأمامية القوية للعناصر اللغويـة . وينبغى حسـاب ذلك فى بعض الأعـمال الشعريـة ، أو فى بعض الأنواع ؛ فالمضمون content (مـادة الموضـوع subject matter) فقط هو الذى يكون أماميا ؛ ولهذا فإن الملاحظات السابقة لا تتعلق به . ولهذا ينبغى ملاحظة أنه فى عمل شعرى ما ، أيا كان نوعه ، لاتوجد حدود ثابتة لأى فرق أساسى بين اللغة والموضوع . فموضوع عمل شعرى ما لايمكن أن يحاكم بعلاقته بالواقع الخارج عن اللغة داخل العمل ، إنه بالأحرى جزء من الجانب الدلالى للعمل (نحن لانريد أن نؤكد ، بطبيعة الحال ، أن علاقته بالواقع لايمكن أن تصبح عاملا من عوامل تركيبه ، مثلما هو فى الواقعية ، على سبيل المثال) . والدليل على هذا القول يمكن أن يقدم بشكل أكثر تفصيلا . وعلى أية حال ، فلنحدد أنفسنا بأكثر النقاط أهمية : وهى أن السؤال عن الصدق لايصح فيما يتعلق بموضوع عمل شعرى ما ، لأنه سؤال لا معنى له ؛ إذ حتى لو وضعناه ثم أجبنا عنه بإيجاب أو نفى ، كما ينبغى للحال أن يكون ، فإنه لا يتضمن تقييما فنيا للعمل ؛ ذلك أنه يمكن أن يخدم فى تحديد مدى قيمة العمل الوثائقية فقط . وإذا كانت بعض الأعمال الشعرية تلح على الصدق* ، فإن هذا التأكيد يخدم فقط فى إعطاء الموضوع تلوينا دلاليا معينا . ويختلف وضع الموضوع اختلافا كليا فى حالة القول

* حذفت المترجمة سطرا لأنه يتضمن مثلا غير دال بالنسبة لنا .

الذى يهدف إلى التوصيل . فهناك علاقة معينة للموضوع بالواقع ؛ وهى علاقة ذات قيمة مهمة ، وهى تُعَدُّ مطلبا ضروريا . ومن هنا ، يكون من الواضح فى حالة التقرير الصحفى أن السؤال عما إذا كانت حادثة بعينها قد حدثت أم لم تحدث سؤال ذو أهمية أساسية .

ومن ثم يكون مضمون عمل شعرى ما هو وحدته الدلالية الأوسع . وفى حدود عمل المعنى ، يصبح لهذا المضمون خصائص بعينها ، لا تقوم بشكل مباشر على أساس العلامة اللغوية ، لكنها ترتبط بها ، مادامت العلامة وحدة إشارية عامة (خاصة استقلاله عن أية علامات مخصوصة أو منظومة من العلامات ، ولهذا فربما يُؤدى نفس الموضوع بوسائل لغوية مختلفة دون أن يحدث ذلك تغييرات أساسية ، أو حتى ربما ينتقل إلى مجموعة من العلامات مختلفة كلية ، كما يحدث فى تحول الموضوع من فن لآخر) ، ولكن هذا الاختلاف فى الخصائص لا يؤثر فى السمة الدلالية للموضوع . ومن هنا يلزم ، بالنسبة للأعمال والأنواع الشعرية ، حيث يكون الموضوع هو المهيمن ، ألا يكون هذا الأخير « مساويا » للواقع ، حتى يعبر عنه بشكل مؤثر (صادق ، على سبيل المثال) بقدر الإمكان ؛ ذلك أن المضمون جزء من البناء ؛ تحكمه قوانينه ، ويقيَّم وفقا لعلاقته به . وإذا كان هذا هو الحال ، فإنه يلزم الرواية ، مثلها مثل الشعر الغنائى ؛ ذلك أن إنكار حق العمل الشعرى فى انتهاك قانون المعيارى مساوٍ لإنكار الشعر نفسه . ولايمكن القول بالنسبة للرواية إن العناصر اللغوية هنا تكون تعبيرا غير مختلف جماليا عن المضمون ، ولا حتى إذا بدت هذه العناصر كأنها خالية تماما من الأمامية : فالبناء هو مجموع كل المكونات ، وديناميته تنشأ بالتحديد من التوتر الذى يكون بين العناصر الأمامية والعناصر الخلفية . وهناك ، بالصدفة ، عدد من الروايات والقصص القصيرة التى تكون المكونات اللغوية فيها أمامية تماما . وهكذا ، فالتغييرات التى تعمل من أجل الحصول على لغة سليمة حتى فى حالة النثر ، قد تتدخل غالبا فى الجوهر الحقيقى للعمل ؛ وهذا قد يحدث ، على سبيل المثال ، إذا كان المؤلف أو حتى المترجم قد قرر التخلص من العبارات الموصولة الزائدة .

وتبقى مشكلة القيم الجمالية فى اللغة بعيدة عن مجال الشعر ؛ إذ يذهب رأى تشيكى معاصر إلى أن « التقييم الجمالى يجب أن يُبْعَد عن اللغة ، مادام لايوجد مجال لتطبيقه . فالتقييم الجمالى مفيد وضرورى فى الحكم على الأسلوب ، وليس اللغة » . (ج . هالَّر J. Haller مشكلة اللغة الصحيحة) . وسوف أترك جانبا نقد المقابلة غير الدقيقة اصطلاحيا بين الأسلوب واللغة ، ولكنى أريد أن أشير ، معارضا لبحث هالَّر Haller ، إلى أن التقييم الجمالى عامل مهم جدا فى تكوين قانون اللغة المعيارية ؛ فمن ناحية لأن التهذيب الواعى للغة لايمكن أن يقوم بدونه ؛ ومن ناحية أخرى لأن التقييم الجمالى أحيانا ، وإلى حد ما ، يحدد تطور القانون المعيارى .

ولنبدأ بمناقشة عامة فى مجال الظواهر الجمالية . فمن الواضح أن هذا المجال يتجاوز حدود الفن . يقول ديسوار Dessoir حول هذا : « إن النضال من أجل الجميل لا يحتاج لأن يكون محدودا فى تجلّيه بأشكال محددة للفن . فالحاجات الجمالية تكون ، على العكس ، فعّالة لدرجة أنها تؤثر عادة فى أفعال الإنسان كلها » . وإذا كانت مساحة الظواهر الجمالية بهذه السعة حقا ، فإنه يصبح واضحا أن التقييم الجمالى له مكانه خارج الفن . ويمكن أن نذكر ، على سبيل المثال ، العوامل الجمالية فى الانتخاب التزاوجى وفى الموضة ، وفى اللياقات الاجتماعية ، وفى فنون الطهى . . . الخ . وهناك ، بطبيعة الحال ، اختلاف بين التقييم الجمالى فى الفنون وخارج الفن . ففى الفنون يقف التقييم الجمالى بشكل ضرورى فى أعلى مراتب القيم التى يتضمنها العمل ، فى حين تتأرجح مكانته خارج الفن ، وتكون دائما ثانوية . وفوق هذا فإننا نقيِّم فى الفن كل عنصر فى حدود بنية العمل المفحوص ، ويتحدد المعيار فى كل حالة مفردة بوظيفة العنصر داخل هذه البنية . أما خارج الفن ، فالعناصر المختلفة المطلوب تقييمها ليست متكاملة داخل بناء جمالى ؛ ويصبح المحك هو المعيار المستقر الذى يطبق على العنصر المفحوص ، أينما ظهر هذا العنصر . وعلى أى الأحوال ، فإذا كان مجال التقييم من السعة ، على هذا النحو ، بحيث يشمل تقريبا « أفعال الإنسان كلها » ، فإنه يكون ـ حقا ـ غير محتمل إلى حد بعيد أن اللغة ينبغى أن تستثنى من التقييم الجمالى ؛ وبعبارة أخرى ، أن استخدامها قد لايكون موضوعا بالنسبة لقوانين التذوق . والدليل المباشر على ذلك أن التقييم الجمالى أحد المعايير الأساسية للنقاء ، كما أنه لايمكن تصور تطور قانون اللغة المعيارية بدون التقييم الجمالى .

(حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزية ثلاث صفحات ونصف صفحة ، وهامشى ٥ ، ٦) .

والتقييم الجمالى له وضعه الأساسى اللازم فى تهذيب اللغة بشكل واضح ، وهؤلاء « الصفائيون » الذين ينكرون صلاحيته ، يمررون ، بدون وعى ، حكمهم بناء على خبرتهم الشخصية ؛ ذلك أنه بدون وجهة نظر جمالية ، لايوجد شكل آخر ممكن لتهذيب اللغة السليمة ، حتى لو كانت وجهة نظر أكثر فعالية من الصفائية . وهذا لايعنى أن الذى يقصد تهذيب اللغة السليمة لديه الحق فى الحكم عليها بمنطق ذوقه الشخصى ، كما فعل ذلك بالضبط الصفائيون . فمثل هذا التدخل فى تطور اللغة المعيارية يكون فعالا وهادفا ـ فقط ـ فى الفترات التى يكون فيها التقييم الجمالى الواعى للظواهر قد أصبح حقيقة اجتماعية ـ كما كان الحال فى فرنسا فى القرن السابع عشر .

وفى عصور أخرى ضمنها العصر الحالى ، تكون وجهة النظر الجمالية لها أكثر من وظيفة مألوفة فى تهذيب اللغة السليمة : ذلك أنه ينبغى على الذى يكون فعالا فى تهذيب اللغة السليمة أن يحذر ألا يفرض على اللغة المعيارية باسم لغة منضبطة ، حالات من التعبير تنتهك القانون الجمالى (منظومة القوانين) المعطى فى لغة تامة . ويمكن القول بموضوعية ؛ إن التدخل بدون الانتباه للقوانين الجمالية يعوق تطور اللغة أكثر مما يطورها . فالقانون الجمالى ، الذى لا يختلف من لغة إلى لغة فقط ؛ بل يختلف أيضا بسبب العصور المتطورة المختلفة فى تاريخ اللغة نفسها ـ هذا القانون يجب أن يُتحقق منه عن طريق البحث العلمى ، كما يجب أن يوصف على نحو مضبوط بقدر الإمكان ، (لم نحص هنا فى هذا النسياق التكوينات الوظيفية الأخرى ، التى لكل منها قانونه الجمالى) . هذا هو السبب فى الأهمية الكبيرة للسؤال عن الطريقة التى يؤثر بها التقييم الجمالى فى تطور معيار اللغة المعيارية . ولنأخذ فى اعتبارنا أولا الطريقة التى يتزايد بها معجم اللغة المعيارية ويتجدد . فالكلمات التى تتولد من العامية أو اللهجات ، أو اللغات الأجنبية ، تكون ، كما نعلم من تجربتنا

الذاتية ، مأخوذة بسبب جدتها وعدم شيوعها ، أى ، من أجل أهداف خاصة بالأمامية ، حيث يؤدى التقييم الجمالى دائما دورا مهما . والألفاظ الشعرية الجديدة يمكن أن تدخل اللغة القياسية أيضا بالطريقة نفسها ، على الرغم من أننا أيضا فى هذه الحالات نتقبل أسبابا خاصة بالتوصيل (الحاجة إلى ظل جديد للمعنى) . ومع ذلك ، فتأثير اللغة الشعرية على اللغة المعيارية ليس محدودا بالألفاظ ؛ فالأنماط الصوتية والنحوية (الكليشيهات) يمكن أيضا ، على سبيل المثال ، أن تقتبس ـ والأخير يكون لأسباب جمالية فقط حيث إنه من الصعب أن تكون هناك أية ضرورة خاصة بالتوصيل تستدعى تغيير الجملة والتركيب السوقى الشائع فى حينه . ومما هو مثير جدا فى هذا الجانب ما لاحظه الشاعر ج . كوكتو J. Cocteau فى كتابه السر الاحترافى Le secret professionnel (باريس ، ١٩٢٢ ، ص ٣٦) من « أن ستيفان ما لارميه Stephane Mallarme مازال يؤثر حتى الآن على الصحافة اليومية دون أن يعى الصحفيون ذلك » . وعلى سبيل التوضيح ، ينبغى أن نشير إلى أن مالارميه كان يحطم بشدة العلاقات النحوية والنسق اللنظى فى الجملة الفرنسية المقيّدة بشكل لا يقارن بالتشيكية ، حتى صار عاملا نحويا . وعلى الرغم من هذا التحطيم المركز أو ربما بسببه ، فإن مالارميه أثر فى تطور تركيب الجملة فى اللغة المعيارية .

إن تأثير التقييم الجمالى على تطور قانون اللغة المعيارية لا يمكن إنكاره ؛ وهذا ما يوضح لماذا تستحق المشكلة اهتمام المنظرين . وحتى الآن ، لدينا على سبيل المثال ، دراسات معجمية قليلة حول قبول التعبيرات الشعرية الجديدة فى اللغة التشيكية ، وعن أسباب ذلك القبول* ؛ . . . غير أنها لاتزال باقية كمحاولة معزولة . ومن الضرورى أيضا البحث عن طبيعة التقييم الجمالى ومستواه فى اللغة المعيارية . والتقييم الجمالى يتأسس هنا (كما هو دائما ، عندما لا يتأسس على بناء فنى) على معايير لها صلاحية مؤكدة بشكل عام . أما فى الفن ، بما فى ذلك الشعر ، فكل عنصر يقيّم من خلال علاقته بالبناء . وتكون المشكلة فى التقييم هى تحديد كيف وإلى أى مدى يحقق عنصر ما وظيفته بالضبط فى البناء الكلى ؛ وما المعيار الذى يقدمه السياق فى بناء ما ولا يستخدم بالنسبة لسياق آخر . ويكمن الدليل فى حقيقة أن عنصرا بعينه قد يُدْرَكُ بنفسه بوصفه قيمة سلبية فى حدود المعيار الجمالى الملائم ؛ ذلك إذا كانت سمته التحريفية واضحة جدا ؛ ولكنه ربما يقيَّم إيجابيا وفقا لبناء ما متميز على أنه عنصره الجوهرى بسبب هذه السمة التحريفية بالتحديد . وليس هناك بناء جمالى خارج الشعر ، ولا فى اللغة المعيارية (ولا فى اللغة عموما) ؛ ومع ذلك ، توجد منظومة محددة للمعايير الجمالية ، كل منها يطبق مستقلا على عنصر لغوى معين . وهذه المنظومة ، أو القانون ، يكون مستقرا فى عنصر معين فقط ، وفى بيئة لغوية معينة . ومن ثَمّ ، فالقانون الجمالى الخاص باللغة المعيارية يختلف عنه بالنسبة للعامية . ولهذا فنحن فى حاجة إلى وصف وتحديد لخصائص القانون الجمالى فى اللغة المعيارية فى وقتنا الحاضر ، ولتطور هذا القانون فى الماضى . وهذا واضح ، بطبيعة الحال ، كى نبدأ القول بأن هذ التطور ليس مستقلا عن التراكيب المتغيرة فى الفن الشعرى . فاكتشاف القانون الجمالى المقبول فى لغة معيارية معينة والتقصى عنه قد لايكون له أهميته النظرية بوصفه جزءا من تاريخها فقط ، ولكن أيضا ، وكما قيل من قبل ، لأهمية العملية فى تهذيبها .

ولنعد الآن للنقطة الرئيسية فى دارستنا ، ونحاول أن نستخلص بعض النتائج مما قيل من قبل عن العلاقة بين اللغة المعيارية ولغة الشعر .

فلغة الشعر شكل مختلف من اللغة ، ذو وظيفة مختلفة عن شكل اللغة المعيارية ووظيفتها . وعلى هذا فليس هناك مايبرر أن نجعل كل الشعراء دون استثناء ، وعلى حد سواء ، خالقين للغة المعيارية على النحو الذى يجعلهم مسئولين عن حالتها الحاضرة . وليس هذا إنكارا لإمكان استخدام الشعر ، بما هو مادة للوصف العلمى ، لمعيار اللغة القياسية ، ولا إنكاراً لحقيقة أن تطور قوانين اللغة المعيارية لايحدث بدون تأثر بالشعر ؛ فتحطيم قانون اللغة المعيارية ، مع ذلك ، هو الجوهر الحقيقى للشعر ؛ ولهذا فإنه من الخطأ أن نطلب من لغة الشعر أن تلتزم بهذا القانون . وهذا ماصاغه بوضوح فيرديناند برونو (Fer-dinand Brunot) فى وقت مبكر جدا ١٩١٣ (الهيمنة على مادة اللغة ، مجلة اللغة الجديدة ، عدد ٢٠) :

« لا يمكن أن يكتفى الفن الحديث ، والمتميز فى جوهره ، دائما وفى كل مجال باللغة المعيارية وحدها ؛ ذلك أن القوانين التى تحكم التوصيل العادى للفكر لا ينبغى أن تُفرض على الشاعر بإطلاق ، وإلا أصبحت استبدادا غير محتمل ؛ فالشاعر الذى يتجاوز حدود الأشكال المقبولة للغة ، يحدث أشكالاً شخصية من التعبير الحدسى ؛ وهو متروك له أن يستخدم هذه القوانين وفقا لحدسه الإبداعى ، وبدون قيود أخرى أكثر من تلك التى يفرضها عليه إلهامه الخاص . والحكم النهائى سوف يقدمه الرأى العام » . ومن المهم أن نقارن مقولة برونو هذه بمقولة أخرى لهالر Haller سنة ١٩٣١ ، (مشكلة اللغة السليمة) : « يحاول كتابنا وشعراؤ نا فى عملهم الإبداعى أن يستبدلوا بالمعرفة الشاملة بأدوات اللغة نوعا من البراعة الخيالية ، هم أنفسهم غير مقتنعين بها بجدية . إنهم يدعون لأنفسهم حقا لا يمكن إلا أن يكون امتيازا غير عادل ؛ فأشياء مثل المهارة ، والموهبة ، والإلهام ، أو ما إليها لا يمكن أن توجد فى نفسها ولنفسها ، تماما مثل الإحساس المشهور باللغة ؛ إنه يمكن فقط أن يكون النتيجة النهائية للمعرفة المسبقة . فبدون استناد واع إلى الأدوات الكاملة للغة ، لم يعد مؤكدا أكثر من أى فعل تحكمى آخر» . إذا قارنا مقولة برونو بمقولة هالر ، فإننا نجد الاختلاف الأساسى واضحا دون أى تعليق . ولنذكر أيضا نقد يونجمان Jungmann لقصيدة بولاك Polak « سمو الطبيعة » ، التى يستشهد بها فى مكان آخر من هذه الدراسة . لقد بيّن يونجمان هناك ، وعلى نحو دقيق تماما ، أن السمة المميزة للغة الشعرية هى « عدم شيوعها » ، أى ، صفتها التحريفية . وعلى الرغم من كل ما سبق قوله هنا ، فإن شرط قانون اللغة المعيارية هو ألايكون دون أهمية بالنسبة للشعر ، مادام هذا القانون هو بالتحديد الخلفية التى تنعكس عليها بنية العمل الشعرى ، وهو الذى على أساسه يستقبل هذا العمل بوصفه تحريفا ؛ ذلك أن بنية عمل شعرى ما يمكن أن تختلف تماما عن أصلها ـ بعد وقت معين ـ إذا ما انعكست على خلفية قوانين اللغة المعيارية التى تغيرت بعد ذلك .

* حذفت المترجمة حوالى ثلاثة سطور ونصف لأنها تتضمن أمثلة غير دالة بالنسبة لنا .

وبالإضافة إلى علاقة قانون اللغة المعيارية بالشعر ، فهنـاك أيضا علاقة عكسية ، تلك التي للشعر بقانون اللغة المعيارية . وقد انتهينا من الحديث عن تأثير اللغة الشعرية في تطور اللغة المعيارية ؛ وتبقى بعض الملاحظات التي من اللازم إضافتها . أولا ، وقبل كل شيء ، فإن ما يستحق أنْ يذكر هو أن الأمامية الشعرية في الظواهر اللغوية ، مادامت ذات هدف خاص بها ، فإنه لا يمكن أنْ تهـدف إلى خلق وسائل جديدة للتوصيل (كما يعتقد فوسلر Vossler ومدرسته) . وإذا ما انتقل شيء ما من اللغة الشعرية إلى اللغة المعيارية ، فإنه يصبح شيئا معاراً ، بالطريقة نفسها التي تقتبس بها اللغة المعيارية أي شيء من أي وسط لغوى آخر ؛ حتى الدافع إلى الاقتباس ربما يكون هو نفسه : فالكلمة المعارة من اللغة الشعرية ربما تقتبس بطريقة مماثلة لسبب خارج عن الجمالية ؛ أى لأسباب خاصة بالتوصيل ؛ وعلى العكس ، فالدافع إلى الاقتباس من لهجات وظيفية أخرى ، مثل العامية ، ربما يكون لأسباب جمالية . والاقتباس من اللغـة الشعرية يكون خارج مجال قصد الشاعر . ومن ثم ، تظهر التعبيرات الشعرية الجديدة عن قصد بوصفها تكوينات جمالية جديدة ، وتتسم ملامحها الرئيسية بعدم التوقع ، والندرة ، والتفرد ، في حين تتجه التعبيرات الجديدة المخلوقة من أجل أهداف التوصيل ، من الناحية الأخرى ، نحو أنماط أصلية مألوفة ، يمكن تبويبها بسهولة في تصنيف معجمي ما ؛ وهذه هي الخصائص التي تسمح بقابليتها للاستعمال العـام . وإذا كانت المسكوكات الشعرية الجديدة ، مع ذلك ، مكونة من وجهة نظر استعمالها العام ، فربما تكون وظيفتها الجمالية ، بذلك ، معرضة للخطر ؛ ولهذا فهي تتشكل بطريقة غير معتادة ، بتحريفها الشديد للغة ، سواء كان من ناحية الشكل أو المعنى .

(حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزيـة صفحتين ونصف صفحة ، وهامشي ٧ ، ٨) . •

والعلاقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية ، في اقترابها المتبادل أو بعدهما المتزايد ، تتغير من زمن إلى آخر ، بل في إطار الحقبة الزمنية الواحدة . ووفقا لهذا القانون المعيارى نفسه ، فهذه العلاقة لا تحتاج إلى أن تتحقق لدى جميع الشعراء بالقدر نفسه . وهناك بشكل عام ثلاثة إمكانات : فالكاتب ، قل الروائي مثلا ، ربما لا يكون مشوها العناصر اللغوية في عمله على الإطلاق ؛ (لكن عدم التحريف هذا ، كما لوحظ من قبل ، هو في ذاته حقيقة في التركيب الكلي لعمله) أو ربما يحرفها ، لكنه يخضع التحريف اللغوى للموضوع بإعطائه تلوينا معياريا ، فرعيا لمعجمه ، من أجل تجسيد شخصيات ومواقف ، على سبيل المثال ، أو ربما كان ذلك من أجل أن يشوه العناصر اللغوية في ذاتها ومن أجلها عن طريق إخضاع الموضوع للتحريف اللغوى ، أو لتأكيد التعارض بين الموضوع والتعبير عنه لغويا . ومن الواضح أنه كلما مر المرء من الإمكان الأولى إلى الثالث ، تزايد التقارب بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية . وليس هـذا التصنيف ، بطبيعة الحال ، إلا مجرد تخطيط بهدف التبسيط ؛ ذلك أن الموقف الحقيقي أكثر تعقيدا .

وعلى أى الأحوال ، فمشكلة العلاقة بين اللغة المعيـارية واللغـة الشعرية لم تستنفد أهمية الشعر ، بوصفه الشكل الفني الذي يستخدم اللغة مادة له ، لا بالنسبة للغة المعيارية ، ولا بالنسبة للغة أمة ما على العموم . فالوجود الفعلي للشعر في لغة معينة أمر له أهميته الأساسية بالنسبة لهذه اللغة ، (حذف المترجم عن التشيكية إلى الإنجليزيـة سبعة سطور) . والشعر يزيد من القدرة على توجيه اللغة وتهذيبها ، بشكل عام ؛ وذلك بواسطة فعل الأمامية نفسه . إن الشعر يعـطي اللغة القدرة على تكيف أكثر ليونة بالنسبة للمتطلبات الجديدة ، كما يعطيها تنوعاً أغنى في وسائل تعبيرها . والأمامية تُظهر عـلى السطح وأمام أعين المراقب ، حتى تلك الظواهر اللغوية التي تبقى محجوبة تماما في القول الذي يهدف إلى التوصيل ، على الرغم من أنها عوامل مهمة في اللغة . ومن ثم ، وعلى سبيل المثال ، تظهر الرمزية التشيكية ، بخاصة شعر (و . برجينا) O. Brezina (١٨٦٨ – ١٩٢٩) ، أمام الوعي اللغوى جوهر معنى الجملة والطبيعة الدينامية لتركيبها . وانطلاقا من وجهة النظر الخاصة بالقول الذي يهدف إلى التوصيل ، فإن معنى الجملة يظهر بوصفه كلا مكونا من المعاني المتراكمة تدريجيا للكلمات المفردة ؛ أى ، بـدون الحاجة إلى وجود مستقل . وآلية التصميم الدلالي للجملة تغطي الطبيعة الحقيقية للظاهرة ، فتـظهر الكلمات والجمل ليتبع بعضها بعضا بضرورة واضحة ، وكما تحددها طبيعة الرسالة فقط . ثم يظهر عمل شعرى ما تكون فيه العلاقة بين معاني الكلمات المفردة ومضمون الجملة أمامية . وهنا لا يؤدى نجاح بعض الكلمات إلى نجاح بعضها الآخر بشكل طبيعى وغير واضح ، ولكن تحدث طفرات دلالية وتغيرات مفاجئة داخل الجملة ، تلك التي تكون غير مشـروطة بمتطلبات التـوصيل ، ولكنها معطاة في اللغـة نفسها . ووسائل تحقيق هذه التغيرات المفاجئة هي التداخل المنتظم بين مستوى المعنى الأصـلي ومستوى المعنى المجازى والاستعارى ؛ فبعض الكلمات في جزء معين من السياق تفهم بمعناها المجازى ، في حين تفهم في الأجزاء الأخرى بمعناها الأصلي . ومثل هذه الكلمات ، التي تحمل معنى مزدوجا ، هي بالتحديد المـواضع التي تحدث فيها الانكسارات الدلالية . وهناك أيضا أمامية العلاقة بين موضوع الجملة والألفـاظ ؛ ومثلها مثـل العلاقـات الدلالية المتبادلة للكلمـات في الجملة . ذلك أن موضوع الجملة يظهر ، بعد ذلك ، محورا لجذب الانتباه المعطى منذ بدايتها ، حيث يكون تـأثير المـوضـوع على الكلمات ، والكلمات على الموضوع ، مكشوفا ، وحيث يمكن للقوة المحددة أن تُحس بتأثير كل كلمة في الكلمات الأخرى . وتُمثِّل الجملة حية أمام أعين الجماعـة المتكلمة ؛ وينكشف البناء بوصفه تناغما للقوى . (ما صيغ هنا منطقيا ، يجب أن يتخيل ، بطبيعة الحال ، كما لو كان إدراكا حدسيا غير مصاغ ، اختزن بعيدا للمستقبل في شعور الجماعة المتكلمة) . ويمكن أن تتعدد الأمثلة إذا شاء المرء ذلك ، ولكنا لن نورد مزيدا من الأمثلة . لقد سعينا إلى أن نقدم شاهدا على المقولة التي ترى أن الأهمية الرئيسية للشعر بالنسبة للغة تكمن في حقيقة أنه فن .

(حذف المترجم عن التشيكية الصفحات التسع ونصف الصفحة الأخيرة)

• حذفت المترجمة حوالى ثلاثة سطور يشير فيها المؤلف إلى أمثلة خاصة بالأدباء التشيكيين ، غير دالة بالنسبة لنا .

علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة*

صلاح فضل

علم الأسلوب :

إذا كان الأسلوب ظاهرة تتمثل فى النصوص المنطوقة أو المكتوبة ، أو هو الطبقة العليا لهذه الظاهرة ، فإنه يبرز خلال عملية التلقى بشكل لا تستطيع مناهج علم اللغة التقليدية ، من نحوية ودلالية ، أن تلم به أو تحلل مقاصده وتأثيراته . كما أن الوصول إلى تعريف دقيق لمقولة الأسلوب لا يتم إلا بتحديد نظريته ، ومعرفة طبيعة العلم الذى يكرس له بوصفه فرعا لعلم آخر أو قائما بنفسه . ففى نظرية الأسلوب يتحدد مجال الظاهرة المدروسة ومكانها العلمى الدقيق . وعلى هذا فإنه إذا تصورنا علم الأسلوب جزءا من علم اللغة ، كان علينا أن نحلل نظريته إلى عناصرها المختلفة ، فنجعل أسلوب النصوص الأدبية تطبيقا جزئيا لمقولة أسلوبية عامة ؛ وحينئذ تعتمد النظرية الأسلوبية على علاقة النظام اللغوى العام - بمفهوم « سوسير » - بأسلوب نص معين كمظهر للكلام ، ويتعين عليها أن توضح بعض التصورات المهمة فى الأدب ، مثل أسلوب مؤلف معين ، أو جنس أدبى بأكمله ، وما يعتريه من تطور أو تغير على مر العصور .

فالنظرية الأسلوبية تستمد معاييرها من النظرية العلمية ، أو من العلم الذى تنتمى إليه كفرع جزئى منه ، وتخضع لشروطه العامة فى التحقيق والتزييف ؛ وهى فى معظم الدراسات العلمية المعاصرة للأسلوب تعد جزءا من نظرية تقف إلى جوار النظرية النحوية وتماثلها . لهذا فإنه فى مقابل « علم اللغة التطبيقى » تقوم عملية « البحث الأسلوبى » التى تعتمد على أسس النظرية الأسلوبية ، وتستمد منها منهج دراسة النصوص وتنظيم المواد ، بالتضافر مع العلوم الأخرى فى مناطق تلاقيها . وفى البحوث الأسلوبية للنصوص الأدبية - وهى التى تعنينا هنا - ينبغى أن تستكمل دراسة الأسلوب فى مستوياته اللغوية باستخدام المقولات المتصلة بالأدب وبالعلوم الفلسفية والاجتماعية والتاريخية .

ولعل نموذج العلاقة بين النظرية والبحث هنا لا يخلو من إشكاليات فى مجال الأسلوب ، تشبه ما وجده العلماء بين علمى اللغة النظرى والتطبيقى . ولا يمكن إقرار هذه العلاقة مالم تقم على أساس أن البحث الأسلوبى - مثله فى ذلك مثل البحث اللغوى التطبيقى - يستمد بعض مقولاته من العلاقة بين اللغة والأدب من جانب ، واللغة والحياة من جانب آخر . وهنا تنجم صعوبة أخرى فى البحث الأسلوبى ، نابعة من أنه لا يتم عادة على نطاق الممارسة بالتعاون مع نتائج العلوم الأخرى ، كما

يقتضى النموذج المفترض ، بل يتم فى أسعد الحالات على أيدى علماء لغة مهتمين بالأدب ، أو دارسى أدب قد ظفروا ببعض المعارف اللغوية الضرورية . لكن هذا لا يعدل من الأمر الأساسى شيئا ، وهو أن البحث الأسلوبى المعتمد على التحليل اللغوى يقع مبدئيا فى المنطقة المشتركة بين العلمين ، وينتمى إليهما - على الأقل فى مراحله الأولى - بالتساوى ، وأنه يمثل الحلقة الوسطى فى ثالوث متكامل ، يبدأ بالنظرية الفلسفية العامة ، ويثنى بالبحث المنهجى الإجرائى ، ثم ينتهى إلى الممارسات التطبيقية العملية مع نصوص محددة .

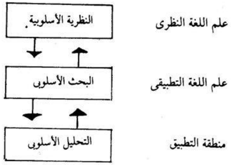
فإذا ما تأملنا العملية الأخيرة ، وهى التحليل الأسلوبى ، وجدنا أنها تتمثل فى تطبيق المناهج التى أقامتها ونمتها البحوث الأسلوبية على نصوص لغوية تقوم بعملية توصيل أدبى يعادل الكلام ؛ فالتحليل الأسلوبى إذن يتعامل مع ثلاثة عناصر :

١ - العنصر اللغوى ؛ إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع شفرتها .
٢ ـ العنصر النفعى ، الذى يؤدى إلى أن ندخل فى حسابنا مقولات غير لغوية ، مثل المؤلف ، والقارىء ، والموقف التاريخى ، وهدف الرسالة وغيرها .
٣ ـ العنصر الجمالى الأدبى ، ويكشف عن تأثير النص على القارىء ، وعن التفسير والتقويم الأدبيين له .

ومع أنه ينبغى للتحليل الأسلوبى أن يكون كاشفا فى جميع الحالات عن تلك العناصر الثلاثة ، فإنه من الوجهة العملية كثيرا ما يغفل بعضها ، مثل مؤلف النص ، أو الموقف التاريخى ، إن لم يتضح له الدور الذى يقوم به فى تكوينه . بيد أن جميع هذه العناصر مترابط مبدئيا ، وبعضها مبنى على الآخر ، مهما خلت منها بعض التحليلات . أما دور العناصر الأدبية الخالصة ، واستيضاح كيفية فعاليتها ، فإن هذا يقتضى أن تؤخذ فى الحسبان مقولة تلقى القارىء لتأثير النص الجمالى ، بوصفه تدعيما للعنصر النفعى . وفى هذه الحالة يتولى التحليل الموسع الشامل للعناصر الأسلوبية مدّنا ببيانات كافية لتفسير الأدب . ويصبح الهدف الرئيسى للتحليل الأسلوبى العميق هو إدراك مدى تكامل هذه العناصر الثلاثة فى تحقيق الحد الأقصى لفعالية النص . (١ : ٢٥)* .

ويوضح علماء الأسلوب طبيعة العلاقة المتوازية بين مستويات المجالين اللغوى والأسلوبى بالنموذج التالى : (انظر شكل « ١ »)

وتشير الأسهم إلى أن النظرية الأسلوبية قد تطبق على مجال التحليل بما يجاوز حدود المناهج التى أقامتها ونمتها البحوث الأسلوبية ؛ أى أن عمليات التحليل تولد المناهج المثرية للنظرية ، والعكس صحيح أيضا من الناحية الأخرى ؛ إذ



(شكل « ١ »)

نستكمل المعارف التى نصل إليها عبر التحليل الأسلوبى بمطابقتها على ردود الفعل الأدبية ، ومدى توافقها المنهجى مع الملامح النظرية الجمالية . فكل مجال من المجالات الثلاثة يمد الآخر ويتغذى بمقولاته فى الوقت نفسه . على أن هذا النموذج البسيط لا يلبث أن يتعقد بشكل واضح عندما تبرز ضرورة عدّ منطقة البحث الأسلوبى مركز التقاء تنتظم على ساحته بقية المجالات الجزئيَة المتصلة بالعلوم الأخرى غير اللغوية . (١ : ٢٨) .

وسنعود إلى هذه النقطة بالتفصيل عند دراسة علاقة علم الأسلوب بعلم اللغة ؛ أما الآن فحسبنا أن نشير إلى أن النموذج السابق يعد بلورة متقدمة لكثير من العناصر التى ينبغى أن نتأملها على مهل ، حتى ندرك مكونات علم الأسلوب وأبعاده .

إن علم الأسلوب - طبقا للمدرسة الفرنسية - هو « دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة » . وهذا تعريف مبسط ومقبول فى جملته ، لكنه يثير كثيرا من المشكلات . ومن أهم هذه المشكلات مفهوم كل من « الفكر » و « اللغة » الذى يوشك أن يتسع تدريجيا حتى يشمل جميع وجوه النشاط الإنسانى فى الحياة عبر التاريخ . غير أن المشكلة المحددة هنا تتصل بكلمتى « طريقة » و « تعبير » ؛ فهما يتسمان باللبس والتعقيد ، ويتعين لتوضيحها تحليل مراتب التعبير وكيفيات توظيفه . فكيف نفهم « التعبير عن الفكر » ؟ هل هو فكرنا أو أى فكر آخر ؟ وما المقصود بكلمة طريقة ؟ إن مناقشة هذه القضايا ضرورى لتوضيح طبيعة علم الأسلوب .

فالتعبير عن الفكر يعنى بدقة كيفية استخدام المفردات والأبنية النحوية ، لكنه قد يشمل عمليات صياغة الفكر وعرضه حتى يبدو فى عمل شمولى كامل ، بما يحيط به من بواعث ، ويدخل فيه من مكونات . وهذا ما يحدو بعض علماء الأسلوب إلى وضع دراستهم على المستوى اللغوى فحسب ، تضييقا للمجال حتى يمكن تغطيته ، تاركين بقية الجوانب المتصلة بالفكر وملابساته المعقدة لعلم الجمال والأدب (٢ : ١٢) . فإذا حللنا كلمة « فكر » ذاتها رأينا بعض الباحثين يفهم منها الفكر فى عمومه وشموله ، داخل مراتبه ومقاماته التى يدرس علم الأسلوب طرائق التعبير عنها ، مثل المحدد المعين ، والمجرد ، والحسى ،

* يشير الرقم الأول إلى رقم الكتاب فى المصادر ، ويشير الرقم الثانى إلى أرقام الصفحات المنقول عنها .

والإرادى ، والتهكمى ، وغيرها ، فى حين يفهم آخرون منها ما يقتصر على فكر مؤلف ما ، فى موقف تاريخى معين . وهناك فريق - خاصة من اللغويين - ينطلقون من الصيغ إلى مضمونها وما ينجم عنها من تأثيرات محسوسة ، فى حين يهتم الفلاسفة بدراسة اللغة ، انطلاقا من الفكر الذى تعبر عنه . وبقدر الاختلاف فى المنظور تختلف مناهج البحث التى تتراوح بين أقصى درجات النزعة الإحصائية الرياضية ، إلى الأحكام التقويمية الذاتية الجمالية . وقد أدى تعدد هذه المنظورات المتشابكة المتداخلة أو المتقاطعة المتنافرة إلى أن أصبح علم الأسلوب يشمل المجال التعبيرى بأكمله ، حتى لم تعد هناك أية ظاهرة لغوية أو أدبية لا يمكن تناولها فيه تحت تعريف من تعريفاته ، على نحو يقتضى وضع نوع من النظام العلمى المتماسك له ، وتحديد مجال البحث الدقيق فيه (٢ : ١٣) .

وإذا كان علم اللغة الحديث قد ميز بوضوح بين جانبين يمثلان الثنائية اللغوية ، هما النظام والاستعمال ، ووضح « سوسير » الفرق بين اللغة بما هى نظام يشتمل على الوحدات والأبنية والعناصر بوظائفها ودلالاتها ، ومستوى الكلام الذى يقوم فيه المتحدثون أو الكاتبون باستخدام هذا النظام والاختيار منه ، والتنفيذ الفردى لبعض إمكاناته ، فإن علم الأسلوب ينبغى أن يفيد من هذا التمييز . وقد جاء علم النحو التوليدى ليضع ثنائية قريبة من ذلك - وإن لم تكن مطابقة للأولى - تتقابل فيها الكفاءة والاختصاص مع الممارسة والفعل . ويؤثر معظم الدارسين إرجاع مقولة الأسلوب إلى التنفيذ الفردى للغة ، أى إلى مجال الكلام والممارسة ، وإن لم يخل هذا الحل من بعض المشكلات . فهناك من يحاول إقامة مفهوم الأسلوب على كلا المستويين ، أو على نقطة التقائهما . ولعل السبب فى بروز هذه الاتجاهات يرجع فى أساسه إلى إعطاء كلمة « الأسلوب » دلالة مختلفة من حالة إلى أخرى ، وعدم التمييز بين أسلوب النصوص الفردية المحددة من جانب ، والأسلوب الجماعى للغة من جانب آخر .

وهكذا ترتبط دراسة الأسلوب ارتباطا وثيقا بالبحث فى أنماط التنويعات اللغوية العامة . ولابد من افتراض أساس تنطلق منه ، هو أن كل قول أو نص يتمتع بخواص أسلوبية محددة ، على الباحث أن يقوم بتجميعها واختبار توزيعاتها من وجهات نظر مختلفة ، مثل التوزيع الاجتماعى والجغرافى والتاريخى . وتمثل الخواص الأسلوبية للنصوص الأدبية إحدى هذه الوجهات ؛ إذ تعد مستوى قائما بذاته ، قد يسمى لدى بعض الباحثين « اللغة الشعرية » ، ويسمى لدى آخرين « التوظيف الأسلوبى للأدب » . ويعد الخلط بين هذه المستويات من أهم أسباب تعثر البحوث الأسلوبية ؛ الأمر الذى يجعل الباحثين يلحون على ضرورة التمييز بين الأسلوب الأدبى الذى يشير بوضوح إلى لغة الأدب كجزء من النظام اللغوى العام ، والخواص الأسلوبية التى يتميز بها نص أدبى محدد . (١ : ٣٥) .

هناك إذن تصورات أسلوبية خاصة بالأدب وقضاياه ؛ وهى التى ينبغى اختبار قيمتها وصلاحيتها . وهى تختلف عن نظريات التنويعات اللغوية ، التى لا تكاد تصلح لبحوث المنطقة المشتركة بين اللغة والأدب ، إلا أن تتكيف مع أسلوب النصوص الأدبية بمقتضياته المحددة . ومن أهمها أن الأسلوب الأدبى لا يمكن أن يدرس جديا بعزله تماما عن عملية التواصل التى يشترك فيها المؤلف والقارىء عبر النص . وهذا المفهوم على وجه الدقة هو الذى تتجاهله بعض تعريفات علم الأسلوب التقليدية ؛ فنجد « كايسر » مثلا ينطلق من مفهوم أن العمل الأدبى فى ذاته له أسلوبه الخاص ؛ ويوضح « ستايجر » اتجاه عملية التفسير التى يعدها «مركز الثقل» بأنها «النقد الأسلوبى أو الشرح المنبثق للنصوص » .

على أن هذه المحاولات لفهم الأسلوب بوصفه أسلوب العمل الأدبى ، وتحليله وشرحه ، ابتداء من هذا العمل ذاته فحسب ، إنما كانت رد فعل لاتجاهات جزئية أخرى ، تغرق فى تاريخ الأدب وفى قصص حياة مؤلفيه ، وتمعن فى تأويل تاريخ اتجاهاته الروحية والفكرية ، على نحو جعلها تمضى إلى الطرف الآخر فتدعو إلى دراسة العمل الأدبى وأسلوبه وشرحهما فى عملية تفسيرية منبثقة منه ذاته ، دون التفات إلى الظروف والملابسات النفسية المتصلة بمؤلفه ، أو سياقه التاريخى . وعلى هذا نجد تلك النظرية تغفل مقولة المؤلف والقارىء ، ولا تشير إلى ظواهر إنتاج النص ولا عمليات تلقيه . وفى مقابل ذلك فإن تحليل هؤلاء الباحثين لأسلوب ما غالبا ما يضطر إلى الإشارة إلى مؤلف العمل الفنى ، وإلى التأثير الجمالى الذى يمارسه هذا العمل ، على نحو يقوم بدور مهم فى تفسير النص . وهنا يتجلى عدم الوفاق بين النظرية والتحليل الأسلوبيين طبقا لهذه المفاهيم .

وربما زاد الأمر خطورة ، وكشف عن قصور هذه التعريفات المنبثقة لعلم الأسلوب ، ما لوحظ من أن دراسة الخواص المحددة لأسلوب النص الأدبى لا يمكن أن تتم ـ طبقا لنظرية المعرفة ـ انطلاقا من الشىء ذاته فحسب ؛ إذ لا يتأتى وصفه إلا بالاعتماد على عمليات تجريبية مقارنة . وفى الواقع تتم مقارنته ـ مثلا ـ بثروة الدارس من التجارب التى تكونت على أساس النصوص المقروءة من قبل فى اللغة نفسها ، والعصر ، والجنس الأدبى ، أو تقارن بمجموعة من الأفكار المسبقة عن كيفية تكوين الأسلوب الجيد . لكن هذه المقارنات لاتتم عادة بطريقة واعية منتظمة فى التحليل الأسلوبى ، ولا ينص عليها فى تعريف علم الأسلوب ، بل تظل ماثلة فاعلة دون الإشارة إليها .

ويضاف إلى ذلك أن الأعمال الأدبية يتم تصورها ابتداء بطريقة شمولية بوصفها وحدات متجانسة .- وهذا ما يجعل الأسلوب يظهر متوافقا معها ، ونابعا من بنيتها التى تحددت من قبل . فتصور الأسلوب على أنه ظاهرة منبثقة من النص لا يزال

يتردد فى كثير من التحليلات الأسلوبية ، على ما يفتقر إليه من التأصيل اللغوى ، والانفصام بين النظرية والممارسة ، وفكرة الأدب نفسها ، الأمر الذى يجعله كما لو كان صورة سلبية للنظرية الأسلوبية . (١ : ٤٦) .

وهناك اتجاه يربط بقوة بين علم الأسلوب وعلم النفس فى وحدة عضوية . ومن أكبر دعاته الباحث الفرنسى « ماروزو » ، الذى يرى أن علم الأسلوب ينبغى أن يعتمد على تحليل الأوضاع المختلفه للنفس البشرية . وقد تكون هذه الأوضاع فكرية أو عاطفية أو مزيجا منهما . فهناك من يضخم ويعظم ما يقع عليه بصره ؛ وهناك من يفعل العكس فيصغره ويحتقره ؛ كما أن هناك من يرى الحياة بلون وردى ، ومن يراها سوداء قاتمة . هذه الرؤى المختلفة يتم التعبير عنها بإجراءات معينة هى هدف البحث فى علم الأسلوب .

وبهذا يعتمد علم الأسلوب على علم النفس اعتمادا تاما ، ويقوم بالتحقيق الدقيق المتعمق القائم بقدر الإمكان على الإحصاءات والتجارب التى تستهدف رصد مختلف أوضاع النفس البشرية فى أحوالها المتكاثرة ، وتتعقب آثار الحالات النفسية فى التعبير اللغوى . وبما أن اللغة تتميز عن بقية مظاهر النشاط الروحى بأنها أشد الأدوات ملاءمة للكشف عن الوعى واللاشعور ، فإن هذه الأحوال لابد أن تنعكس فيها . وقد أمعن بعض تلامذة « ماروزو » فى هذا الاتجاه ، إلا أنهم جعلوا الدراسة الأسلوبية مقصورة على البحث فى الأسباب النفسية البحت ، دون أية إشارة إلى العوامل التعبيرية اللغوية والجمالية . وقد أدى إغفال هذه القيم الأخيرة إلى إضفاء أهمية مبالغ فيها على الأعمال الخالية من أية قيمة فنية أصيلة ، لأنها تخدم هدفهم فى التحليل النفسى بشكل مباشر ، حيث يعد العمل الأدبى وأسلوبه مجرد وثيقة صالحة للكشف عن حالة الفنان النفسية فى سوائها وشذوذها . وهذا ما يخرج بالدراسة عن مجال علم الأسلوب ، ليضعها بأكملها فى نطاق البحوث النفسية . (٣ : ٢٦) .

ويرى أنصار المدرسة الأسبانية أن علم الأسلوب يعد حتى الآن نقطة التقدم الوحيدة نحو تكوين علم حقيقى مستقل للأدب ؛ فهو — كما يقول « داماسو ألونسو » — محاولة فى المنهج ، وليس علما مكتملا . وعندما يتكون هذا العلم بالوصول إلى شبكة كاملة من القواعد فإنه سيندمج حينئذ مع علم الأدب ؛ لأن علم الأدب لن يكون له من هدف سوى المعرفة العلمية للإبداع الأدبى . لكن من يكتبون اليوم عبارة « علم الأدب » لا يخلو أمرهم من أحد احتمالين :

إما التعبير عن رغبة حميدة لم تتمثل بعد فى نظام متكامل ؛ وإما التفاخر الأجوف الذى يهرف بما لا يعرف . وأكثر من ذلك عندما يتم تنظيم الأسلوب — أو علم الأدب — فى نظم محددة ، فربما يكون قد أدرك كل شىء فيما عدا هدفه الأخير ؛ ربما يكون قد قاس كل شىء ، ووضع قوائم وجداول لكل شىء ، إلا أنه ستفلت من بين أصابعه كالماء « وحدة العمل الفنى المتفردة » ، وإن كانت هذه البقية — غير القابلة للمعرفة العلمية — ستنحصر كل يوم حتى تقتصر على حدها الأدنى فحسب .

على أن المعرفة العلمية الأسلوبية للعمل الأدبى — فى تقديره — ليست مجرد استمتاع ذوقى ، ولا تتضمن أية محاولة تعليمية ، بل إن البون شاسع بينها وبين لذة القارىء وهدف الناقد المباشر . فعند تحليل أية قصيدة مثلا ، نجدنا أمام متواليات صوتية تحدث فى الزمن ، وهى الدوال ، وأمام مضمون معنوى هو المدلولات . والدال تعديل للعالم الطبيعى قابل للقياس والتسجيل بمنتهى الدقة ؛ فهو مجموعات من الأصوات لها استمرارها وكثافتها وارتفاعها ووقعها . وهو بهذا مثل أى موضوع آخر تعالجه العلوم الطبيعية . أما المدلول فهو — من خلال الدال — تعديل لحياتنا الروحية والمعنوية ، لا يقاس ولا يسجل ، ولا نستطيع أن نحلله إلا بطريقة مبهمة تقريبية ، مع أننا نتلقاه بشكل مباشر فى تعقيده الخصب الهائل . ففى أبسط القصائد نجد المدلول عالما بأكمله ؛ ومهمة علم الأسلوب الأولى هى محاولة النفاذ إلى هذا العالم .

لكن من أين ؟ ويجيب « داماسو ألونسو » عن هذا التساؤل قائلا إن الواقع يقدم لنا أول مسار طبيعى من ناحية الدال ؛ فلنأخذ إذن القصيدة بوصفها وحدة دالة ، ونتعرف من خلالها المدلول . وإذا كان كل دال ومدلول يمثلان وحدتين مركبتين من عدد من العناصر ، فإنه تربطهما مجموعة من العلاقات ، وكل عنصر مكوّن فيهما مرتبط بالعنصر الآخر . فلو سمينا دالا معينا مثلا فإن عناصره التى يتكون منها تصبح (أ ١) و(أ ٢) و (أ ٣) . . . إلى (أ) الأخير . ويكون ب هو مدلوله المطابق له ، المكون بدوره من عناصر (ب ١) و (ب ٢)و (ب ٣) إلى (ب) الأخير . ولابد للتطابق بين (أ) و (ب) أن يعنى دائما وجود مجموعات من التطابقات المنتظمة للعناصر هكذا :

أ = أ١ أ٢ أ٣ . . . . أ الأخير .

↓ ↓ ↓ ↓

ب = ب١ ب٢ ب٣ . . . . ب الأخير .

ونحن أيضا نوع من الأجهزة التسجيلية — شديدة الدقه والتعقيد — لرصد هذه الدوال ؛ فالتأثير الذى تتركه ، أو التسجيل الذى تخلفه فى نفوسنا هو المدلول ؛ وهو تسجيل

عفوى ؛ فالعنصر الصوتى ــ مثل الحرف أو مجموعة الحروف ــ وليكن(أ ٧) ، يثير فينا حدسا معينا ، أى (ب ٧) . لكن تمثل الأمر على هذا النحو يصبح تبسيطا مخلا زائفا للعلاقة بين الدال والمدلول الشعرى كمجموعة من الأزواج المستقلة ؛ إذ من الجلى أن كل هذه الأزواج متداخلة . وهذا هو قانون الشعر الأساسى ، الناجم بشكل مباشر عن طبيعته الزمنية ؛ فكل من هذه الروابط يتأثر بحضور الروابط الأخرى ، خصوصا القريبة منه ، فى سلسلة متتالية تشمل الجميع .

هناك إذن ، بالإضافة إلى هذه الروابط الرأسية التى تقوم بين عناصر متقابلة من الدال والمدلول ، شبكة أخرى من الروابط الأفقية ، حيث نجد ــ مثلا ــ أن الرابط (أ ٧) ــ (ب ٧) ليست له قيمة مستقلة ، بل هو مشروط بما حوله (أ ٦) ــ (ب ٦) و (أ ٨) ــ (ب ٨) فى سلسلة غير مقطوعة ؛ وكل واحد من هذه الأزواج مشروط بدوره بما يليه ؛ وهكذا .

وهذه المجموعات من الروابط الرأسية والأفقية هى التى تكون القصيدة بوصفها وحدة عضوية ، وهى التى تتضمن ــ فى نهاية الأمر ــ السر العميق للشكل الشعرى . والحدس الشامل أو أثر المدلول (ب) للقصيدة ليس سوى جملة كل هذه الحدوث الجزئية ، لا مضافا بعضها إلى بعض فحسب ، بل مضروبا أيضا ومطروحا كذلك . (٤ : ٤٠٤) .

والهدف الحقيقى لعلم الأسلوب إذن هو البحث عن تلك العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة وجميع العناصر المدلولة ، بحثا يتوخى تكاملها النهائى ، ويقتصر عند الممارسة العملية على أهمها وأخطرها . وهنا تبرز ــ فى تقدير الباحث ــ المشكلة الرئيسية فى علم الأسلوب ، وهى التماسّ بين هذين الجانبين : الجانب الطبيعى المتمثل فى الدوال ؛ والجانب المعنوى أو الروحى المتمثل فى المدلولات .

ويلاحظ أننا عندما نتخذ هذا المنظور فى الدراسات الأسلوبية ، بالتركيز على أهم العناصر الدالة وعلاقاتها المتبادلة ، وكيفية تحولها إلى ردود فعل فى نفوسنا ، فإن ما نفعله فى الواقع إنما هو توجيه الانتباه إلى نقطة تصبح فيها نفس القارىء مجالا لعرض ما قام بنفس المبدع ؛ فهو مشروع يشبه ما نعانيه فى القراءة حدد فى نفس الشاعر حدسا اختياريا للعناصر التعبيرية التى اتكأ عليها . وبهذا فإن البحث الأسلوبى يجد نفسه متصلا بشكل غير مباشر بلحظة فجرية فى عالم مبهم من الأفكار والعواطف والإيحاءات التى كانت تتردد فى نفس الشاعر ، قبل أن تتبلور وتتشكل فى مخلوق صاف دقيق هو القصيدة . (٤ : ٤٠٦) .

وربما كان ثمة أناس طيبون يقفون أمام القصيدة الشعرية ويأملون فى دراسة جميع عناصرها ويسمون هذه الدراسة أسلوبية ، لكن هذا الطريق لا يقود إلى أية نتيجة ؛ فالمنهج إذا أريد له أن يكون علميا بهذا الشكل ، أصبح مستحيلا ؛ لأن عدد العناصر التى ينبغى تناولها تجعل الدراسة غير ممكنة على الإطلاق . وليس هناك من حل سوى الاختيار المسبق . ولابد أن يعتمد هذا الاختيار ــ عند « داماسو ألونسو » ــ على الحدس ، وهو يؤكد أن منهج البحث العلمى للعمل الأدبى يحتاج فى إحدى حلقاته التى لاغنى عنها إلى هذا الحدس ؛ إذ إن التحليل العلمى لجميع العناصر التى يتكون منها العمل الأدبى محال ؛ لأنها مركب لمجموعة من المركبات المعقدة ؛ والحدس وحده هو الذى يدلنا ــ أمام العمل الأدبى ــ على الجانب الذى يتسم بالخصوبة والاتجاه الصحيح فى تناوله . ونتيجة للطابع المتميز الفريد فى كل نموذج أدبى ، فإن اتجاه البحث ومقاصده ، والعناصر التى ينبغى تحليلها أسلوبيا كى تؤدى إلى نتائج مثمرة ، تختلف من حالة إلى أخرى . وكثيرا ما لا تسمح المصفاة الاختيارية إلا بعنصر واحد من عناصر الدوال لتحليله ، إذ نتوقع قيمته التعبيرية ذات الأهمية الحاسمة للعمل كله .

وإذا كان هدف الدراسات الأسلوبية هو تحليل الشكل الأدبى فإن معظمها يتجه لتحقيق هذا الغرض من الدال إلى المدلول ، أى من الشكل الخارجى إلى الشكل الداخلى . وفى سبيل البحث عن المعرفة العلمية للمدلول فإننا نستبدل الصورة المستعصية للشكل الداخلى للقصيدة ، ونحل محلها مجموعة من الحالات السابقة للفنان ؛ فبين درجة الصفر ــ وهى الفراغ الإبداعى ــ وواقع العمل الفنى ، نفترض مجموعة متزايدة من الحالات ، تستقطب كلها نحو الشكل الداخلى ، الذى يعد آخر عنقودها ، أو آخر أعضائها ، الذى يتوافق تماما مع الشكل الخارجى أو الدال ؛ ويثبت هذا العضو بفضل توافقه المطلق مع الدال . فإذا كنا نلجأ ــ كى نشرح عمليا مدلولا ما ــ إلى التأمل والتحليل للدال الذى يؤدى إليه ، فإن الوسيلة الحقيقية المهيأة لدراسة المدلول هى متابعة مجموعة من الحالات المتوالية فى التشكيل المتزايد نحو تبلور الشكل الداخلى ، إلى أن نرى توافقه التام مع الدال الماثل أمامنا .

ولكى نحقق هذه المتابعة قد نستعين أحياناً بمعلومات بعيدة ، يدخل فيها مايتوافر لدينا من بيانات عن شخصية المبدع ، وتربيته العلمية ، وخبرته الأدبية ، وحياته ، وردود فعله النفسية تجاه وسطه ، وغير ذلك من معلومات . لكن علينا أن نستحضر أمراً جوهرياً ، وهو أن دراسة حياة المؤلف وفكره وتربيته وخبرته لا تصبح أسلوبية إلا إذا كانت مجرد وسيلة لتحديد هدف أساسى ، هو كيفية تشكل عناصر المدلول فى عمله الأدبى . وإذا كانت الدراسات التى تمضى من الشكل الخارجى إلى الداخلى قد أحرزت كثيراً من التقدم ، فإن دراسات الاتجاه العكسى ما تزال

بحاجة إلى تنمية مضطردة ، للوصول إلى الروابط المحددة الدقيقة بين الدال والمدلول فى الرمز اللغوى . وهذه الشبكة من الروابط هى الشكل الأدبى الذى ينحو علم الأسلوب لاستجلائه ، واستصفاء أدق معالمه وأكثرها فعالية (٤ : ٤١٦) .

ومن ناحية أخرى يرى الباحثون أنه إذا كانت المقارنة بين العلاقات المختلفة هى جوهر التحليل الأسلوبى ، فإن تحديد أسلوب مؤلف معين يتمثل أيضاً فى مقارنته بأساليب غيره من المؤلفين المعاصرين له . ومعنى هذا أن علم الأسلوب ذو طابع مقارن واضح ؛ إلا أنه يمكن بالإضافة إلى ذلك تصور علم أسلوب مقارن ، مثل علم الأدب المقارن ، يركز اهتمامه الأساسى على المصادر والتأثيرات الأسلوبية ، على أساس أن تحليل المصادر الأسلوبية والكشف عنها بمنهج علمى دقيق لم يتسن للباحثين حتى الآن ، مع أن الأفكار عادة تعد ثروة مشتركة فى أى عصر ، فى حين ينتمى الأسلوب إلى الإنسان . ومعيار أصالة المؤلف ، وتأثيره الحقيقى الفعال على غيره ، قد يتمثلان فى رأى هذا النفر من الباحثين فى قوة لغته أكثر من تفكيره . ومن هنا يتعين إفساح مجال واسع فى علم الأسلوب لمعرفة تبادل التأثيرات بين الكتاب فى الصيغ والتعبيرات والأخيلة والأنساق الأسلوبية العامة ، ومدى ما يحتويه ويستوعبه كل منهم من عناصر تراثية تتصل بهذه الجوانب ، وطريقة تطويعها لملاءمة العناصر الحديثة . (٢ : ١١٨) .

أما وضع علم الأسلوب بين العلوم الطبيعية والإنسانية فلا مجال للشك فيه ؛ إذ إن وصف العناصر الأسلوبية فى النص الأدبى وتصنيفها يساعداننا على النفاذ فيه إلى أبعد مدى ، وإن كانا لا يؤديان إلى قانون عام مضطرد ، حتى لو أضفنا نصوصاً أخرى محللة للمؤلف نفسه ، أو العصر نفسه ، أو لمواقف شبيهة بما ندرسه . ومن هنا ندرك سر تمسك كثير من التيارات الأسلوبية بالطابع الوصفى البحت ، وإصرار الباحثين على وضع قوائم بأدوات الأدب اللغوية بطريقة تلخيصية صافية . وإذا كان التصنيف فى العلوم الطبيعية يكشف عن النظام الماثل فى الطبيعة ، وكان هذا النظام غير منظور بدون العمل التحليلى ، كما هو الحال ــ مثلاً ــ فى علوم النبات والحيوان ، فإن تنظيم الظواهر الطبيعية شىء يختلف عن تنظيم الاختيارات الفردية الحرة اللامتناهية . وربما كان تصنيف هذه الخيارات يعنى ــ من ناحية أخرى ــ عزلها عن سياقها المحدد ، أى عن العمل الأدبى ، ويؤدى ــ من ثم ــ إلى علم شكلى صرف ، على نحو يجعل من الضروى أن نقصد بالتنظيم العلمى فى الأسلوب وضع نظام مقبول لعناصر العمل الفنى ، بالنظر إلى علاقاتها فيما بينها ، وعلاقاتها بالكل الشامل للعمل بأكمله .

ولو تجاوز البحث نطاق العمل المفرد ، بهدف تأصيل علم الأدب كما يطمح بعض الدارسين ، لوجب أن يتسع منظوره ليشمل جميع العلاقات المتبادلة . وهذا ما يبعده عن العلوم الطبيعية ؛ لأن النظام الذى يصل إلى هذا الحد لابد أن يعتمد أيضا على العلاقات المنتزعة من التاريخ لا من الطبيعة ؛ فاللحظة التاريخية هى التى تشرح سبب استعمال بعض المواصفات الأدبية ، بالإضافة إلى ذوق المؤلف والاتجاه النفسى للعمل وللمجتمع الذى ينبت فيه الشكل الأسلوبى . وبهذا المفهوم فإن علم الأسلوب يصبح من العلوم التاريخية الإنسانية وليس من العلوم الطبيعية . وهذا يعنى أن أية ظاهرة أسلوبية إنما هى ظاهرة ثقافية مشروطة بالتاريخ ، وأن أى شرح واقعى لها ينبغى أن يكون وصفياً وتطورياً معا ؛ فالظاهرة الجمالية بطبيعتها ظاهرة ذوق ، أى أنها أيضا تاريخية ، والطابع الفيلولوجى الذى يضم كل تلك العناصر يحصر الأسلوب إذن فى نطاق العلوم الإنسانية . (٥ : ٣٣) .

ويرى « هاتزفيلد » أنه ليست هناك اتجاهات متخالفة فى علم الأسلوب ؛ فلا ينبغى أن نتحدث عن علم أسلوب جمالى ، وآخر لغوى ، وثالث نفسى ، بل لابد من إدماجها وتكاملها فى اتجاه واحد ، قد يكتسب طابعاً لغوياً بالنسبة للمادة المستخدمة فى أقصى حالاتها ، ونفسياً بالنسبة للبواعث الدافعة إليه ، وجمالياً بالنظر إلى الشكل الخارجى للقول والتأثير الناجم عنه . وجميع هذه العناصر الأسلوبية حاضرة فى النص ؛ ودراستها تعنى التفقه فيها . ويصبح علم الأسلوب حينئذ معادلاً لفقه اللغة ، لكنه فقه يحلل النص من وجهة نظر فنية فحسب ؛ أى أنه فقه جمالى يشغل ــ كما يقول « سبيتزر » ــ بما يحول وثيقة لغوية إلى عمل فنى مكون من كلمات . والعمل الفنى المكون من كلمات إنما هو نص أو قول موسع ومتشابك وتام فى ذاته ، تدخل فيه بالإضافة إلى العناصر اللغوية عناصر أخرى غير لغوية ، سواء كانت إيديولوجية أو خيالية أو من صنع اللا شعور أو من اللحظة التاريخية ؛ ولها جميعا الأهمية نفسها ، لدورها فى تفسير العناصر اللغوية الفريدة التى ينبغى تحليلها وشرحها . (٥ : ٢٩) .

ومن الملاحظ أن علم الأسلوب قد يتخذ مسميات مختلفة لدى بعض المؤلفين ؛ فطورا يطلق عليه « فن الشعر » وطوراً آخر يسمى « سيميولوجية العمل الأدبى » ، كما تدرس بعض قضاياه الآن فى نطاق ما يسمى بـ « نظرية النص » . وهذا لا يعنى وجود علوم مختلفة بقدر ما يعكس الظروف التى تمر بها دراسات الموضوع الأدبى ، ونقطة الارتكاز الجوهرية فى كل دراسة ، والطابع المميز لها . فهى دراسات تنطلق من المادة ذاتها ، أى من اللغة فى أدائها لوظائفها الجمالية فى العمل الأدبى . وتصبح هذه المصطلحات صيغاً متعددة لقصد واحد ، يبحث عن المنهج الملائم ، ويلتمس له التوصيف الذى يناسب مقولاته النظرية ، ومركز الثقل فيه . وهذا ما يدفعنا إلى احترام اختيار المؤلفين لمصطلحاتهم ومبادئهم المنهجية ، ومحاولة إدراك الفروق الدقيقة بين علم الأسلوب البنيوى مثلاً وفن الشعر كما يقدمه « جاكوبسون » .

صلته بعلم اللغة :

يتراءى للناظر أحياناً أن نقاد الأدب وعلماء اللغة يعمل كل فريق منهم خلف جدار سميك يعزله عن الآخر ، ولكى يحدث اتصال مثمر بين الجانبين لا يكفى أن يمد كل منهما يده من فوق الجدار ، أو يرفع صوته ليسمعه زميله ، بل من الضرورى أن يحفر نفقاً يخطط بإحكام كى يصله بالجانب الآخر . وقد تبين أن مشكلات الأسلوب تقع على وجه التحديد تحت هذا الجدار الذى يفصل بين الدراسات الأدبية وعلم اللغة . ومع ذلك قد يصبح من السذاجة بمكان أن نتوقع تلاقى هذه الأنفاق من الجانبين فى يسر . فعلماء اللغة يرون أن البحث فى الأسلوب يعتمد فى جوهره على التوصيف العلمى لبعض الأنماط والأنظمة الماثلة فى الأبنية اللغوية لنص محدد ، ورصد كيفية توزعها . أما الناقد الأدبى فهو ، على العكس من ذلك ، يشغل عادة بقضايا تذهب إلى أبعد من حدود النص ذاته . فهو يهتم برد الفعل لدى المتلقى ، والروابط التى يقيمها المتذوق بالإيحاء بين المثيرات التى ينتجها النص ، وبعض الخواص المتجمعة حوله من الخارج ، على نحو يشكل جزءاً من الخبرات السابقة التى تبعثها تلك المثيرات .

على أن حركة التقارب بين الجانبين قد بدأت منذ أخذ أنصار النقد الجديد يتخلون عن مهمة البحث عن المضمون والبيئة ، ويركزون اهتمامهم على التحليل التفصيلى لمجموعة من الظواهر النصية المختارة ، وما تحدثه من أثر لدى القراء . ثم أخذ علماء اللغة يمسحون مناطق معينة فى دراسة النصوص ، تكشف خطوة فخطوة عن الوحدات اللغوية الصغيرة وقوانين تشكيلها ، وكيفية أدائها لوظائفها الدلالية . وعند هذه النقطة الأخيرة تبدو إمكانية التقاء الأنفاق ، وتضافر الجهود ، لاكتشاف الكنوز المطمورة تحت هذا الجدار الفاصل . (٦ : ٢٠) .

والحاجز القائم بين علم اللغة والأدب مشروط ببعض الأحكام المسبقة ، التى يطلقها كل من الطرفين على الآخر . فبينما يرى علماء اللغة أن هناك ما لا حد له من التفسيرات الأدبية التى لا تعدو أن تكون مجرد تأويلات ميتافيزيقية شخصية ، لا تدخل ببساطة فى نطاق العلم ؛ إذ مما لا يحتمل الجدل أن كثيراً من التفسيرات الأدبية التقليدية إنما هو شعر يدور حول الشعر — نرى من الجانب الآخر لوناً من عدم الثقة فى فكر بعض اللغويين الذين يرفعون شعار « لغوية الأدب » ، وينادون بضم مادة الأدب وحشرها فى قوالب البحث اللغوى البحت ، على نحو يطفىء وهجها ، ويقضى على أجمل ما فيها ، وهو الأدب نفسه ، بروحه وجوهره . وكثير من النظريات اللغوية حول فن الشعر والأسلوب تمعن فى الجانب النظرى من تناول الأدب ، أو تعتمد على إقامة هيكل معقد من الوصف الشكلى ، لا يلبث أن يفضى إلى بعض التفسيرات الأدبية المحددة لمقتضيات النص وقيمته الجمالية بشكل ناقص مبتسر .

بيد أن فوارق التخصص ، وصعوبات التواصل بين الدراسات الأدبية واللغوية ، لا ينبغى أن تلهينا عن جوانب التماثل العظمى بينهما فى مجال البحث ؛ فكلتاهما تدرس شيئاً واحداً فى نهاية الأمر ، هو النص ، بغض النظر عن أن النقد يجنح إلى تحليل النصوص المكتوبة غالباً ، فى حين يعنى علم اللغة الحديث بالتعبيرات الشفاهية فى المقام الأول . كما أن دراسة الأدب فى السنوات الأخيرة أخذت لا تقصر عنايتها على النصوص الأدبية النموذجية التى تخضع للقوانين الناجمة عما سنته تقاليد التراث ، بل تتجاوز ذلك إلى نصوص عارضة ، من قبيل ما يسمى بأدب الهروب ، وبالمنتجات الثقافية الحديثة ، المرتبطة بتطور وسائل الاتصال والإعلام المسموعة والمرئية ، على نحو يؤذن بتغيير النظريات اللغوية والجمالية ، ويقدم مادة خصبة للسيميولوجيا ، تدعو إلى طرح قضايا الأسلوب بمنظور حديث ، وإن كان هذا يتوقف على مدى استيعاب المقولات الأساسية وتأصيل العلم . (١ : ١٦) .

ولما كانت لغة الشعر مشتقة من لغة الحياة فإنه قد يتراءى للوهلة الأولى أن عالم اللغة عليه أن يقوم بدور شبيه بما يقوم به عالم الكيمياء فى تاريخ الفن التشكيلى ؛ إذ يدرس نوّعية الأصباغ والألوان والأقمشة فى اللوحات ؛ أو بما يقوم به عالم طبقات الأرض ، الذى يختبر المادة الحجرية المستخدمة فى النحت . إلا أن التحليل الكيماوى أو الجيولوجى يختبر العمل الفنى التشكيلى بما هو شىء مادى بحت ، لا عمل فنى ؛ أى شىء من عمل الطبيعة ، لا نتاج من ثمار الثقافة . والوسائل التكنولوجية التى تمدنا ببيانات عن الخواص الطبيعية للأعمال الفنية ، مثل الصور المكبرة ، أو أشعة إكس ، أو التحليل الكيماوى للأصباغ ، ربما تفيد مؤرخ الفن ، بيد أنها تبتعد عن مشكلاته المنهجية الجوهرية ؛ إذ إنه لا علاقة لها بتحليل العمل من حيث كونه موضوعاً جمالياً من نتاج الثقافة . وبالرغم من ذلك فإنه حتى إذا ما اتفقنا جدلاً ، وبشكل مؤقت ، على عدّ العالم اللغوى مختصاً ليست له علاقة بالنوعية الجمالية للشعر ، فإن موقفه يختلف جوهرياً عن موقف الكيماوى أو الجيولوجى ؛ إذ إن وقائع اللغة فى ذاتها إنما هى نتاج ثقافى ؛ فبينما نجد أن المادة اللغوية تشكل نظاماً متكاملاً ومرتباً فى داخل هيكل متناسق ، فإن الأصباغ أو نوعية الخشب أو الحجر لا تكتسب هذا الهيكل المنظم إلا بسبب الإنتاج الفنى وفى إطاره ؛ أما هى ذاتها — أى بعيدة عن العمل الفنى — فهى مواد « خام » أولية . ومع ذلك فإن النظام الشعرى يقوم بأكمله فى إطار اللغة ، ويخضع لإمكاناتها . فإذا أخذنا فى حسباننا البنية اللغوية الأساسية فإن دراسة لغة الشعر تصبح بحث نمط معين من الضبط والتعديل والاستثمار لعناصر اللغة المستعملة ، يضيف لإمكاناتها قيماً جديدة ، دون أن يكون بوسعه إلغاء القيم الأولى أو تجاهلها . (٦ : ١٨) .

ونتيجة لعلاقة القرابة الوثقى بين اللغة والأسلوب ربما تطرق إلى ذهن بعض الدارسين أن مناهج علم اللغة يمكن أن تكفى

للوصف الموضوعى الدقيق للاستعمال الأدبى للغة ؛ هذا الاستعمال الذى يمثل فى الحقيقة أكثر الوظائف اللغوية تخصصا وتشابكا ، ومن ثم فلا ينبغى أن يهمله علماء اللغة بحال . ومع ذلك فإن الوصف اللغوى للأسلوب يقتضى مزيدا من التحديد الدقيق . فوقائع الأسلوب لا يمكن التقاطها إلا على مستوى اللغة ؛ إذ هى أداته الناقلة ؛ هذا من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى فإننا لا نستطيع أن نميز الوقائع الأسلوبية عن بقية وقائع اللغة ، ما لم تكن لها خواص محددة . وعلى هذا فإن التحليل اللغوى الخالص للعمل الأدبى سيبرز جميع العناصر اللغوية فى وصفه ، ويوضح مكوناتها ووظائفها ، دون أن يعين الملامح والعناصر التى تمثل أيضا وحدات النص الأسلوبية . ومع أن تطبيق المناهج اللغوية على هذه الوحدات يقدم إلينا معرفة موضوعية بدورها المزدوج بوصفها عناصر فى النظام اللغوى والنظام الأسلوبى معا ، بعد اختيارها واستصفائها ، فمن الضرورى فى المقام الأول تجميع كل العناصر التى تكون الهيكل الأسلوبى للنص ، وإخضاعها للتحليل اللغوى ، واستبعاد ما لا يقوم بوظائف أسلوبية ، فبهذه الطريقة فحسب يمكن أن نتفادى الخلط بين اللغة والأسلوب .

ولكى نقوم بعملية العزل هذه ، ونتمكن من استبعاد الملامح اللغوية الصرف ، لابد لنا من العثور على المعايير المحددة ، التى تسمح بحصر العناصر المكونة للأسلوب (٧ : ٣٦) .

ويمكن للباحث أن ينطلق من مبدأين واضحين كى يصل إلى تحديد الفرق بين الوصف اللغوى والأسلوب ، مهما كانت تحفظاته وملاحظاته الجانبية ، وهى :

١ ــ أن الشعر نظام لغوى .

٢ ــ أن أية ظاهرة بما فيها الشعر نفسه قابلة للمعالجة العلمية .

وعلى هذا فما دام الشعر لغة ، وما دام علم اللغة يعنى بتحليل الظواهر اللغوية ، فإن النتيجة الأولى لذلك قد تؤدى إلى أنه بوسع هذا العلم أن يدرس الشعر بمنهج علمى ؛ إلا أنه سرعان ما ندرك أن هناك فرقا جوهريا فى الأهداف والنتائج ، بين ما يريد أن يصل إليه علم اللغة ، وما ينبغى أن يهدف إليه علم الأسلوب . فالوصف اللغوى يظل مشروعا حتى إذا افترض جملا نحوية أبعد من تلك التى تظهر فى النصوص اللغوية التى يعتمد عليها فى التوصيف . أما التحليل الأسلوبى فهو للوهلة الأولى تصنيفى فى جوهره ، لا يعتمد على الافتراضات ، وقيمته فى حالة الشعر لا تتوقف على كفاءته فى إنتاج أشعار جديدة . وبعبارة أخرى فإن التحليل اللغوى يؤدى إلى نحو يولد جملا تشمل ما لوحظ فى الواقع وما لم يلاحظ حدوثه ؛ أما هدف التحليل الأسلوبى فهو الوصول إلى تنميط يشير إلى الملامح المشتركة بين نوع معين من النصوص يمكن أن يقسم فيما بعد إلى أنواع فرعية . وكل نص مختلف يتم تحديده فى ضوء مجموعة من الخواص المعينة المتمثلة فيه . وأهم ضمان لنجاح علم الأسلوب فى إجراءاته يعتمد على وضع قواعد سليمة للتصنيف لا تقبل اللبس ولا الخلط . ويمكن التأكد من صلاحية الإجراءات المطبقة بمضاهاتها مع الأحكام النقدية الحدسية ؛ فما يريد أن يعرفه الباحث الأسلوبى إنما هو الخواص المشتركة بين أفراد نوع واحد ، والمعايير التى يتم التصنيف طبقا لها ، واضعا نصب عينيه «أدبية الأدب» بوصفها الخاصة المميزة لنصوصه عن بقية النصوص اللغوية ؛ وهذا ما يعد المحك الأساسى لمدى أسلوبية الظواهر التى يعالجها ، واختلافها عن بقية الظواهر اللغوية على نحو يجعل هذا الباحث يمضى فى تحديد بعض الأفكار التى تتولد لدى الناقد عن الشعر ، ثم يقوم بتمحيصها ومضاهاتها بالنتائج التى يصل إليها من خلال التحليل اللغوى للنصوص ، واكتشاف خواصها الأسلوبية المناسبة (٨ : ٤٨) .

والواقع أن تحديد العلاقة الجدلية الدقيقة بين الوصف اللغوى والأسلوبى ، وتمييز الملامح اللغوية التى توظف فى العمل الأدبى لأهداف أسلوبية ، هما من أبرز مشكلات علم الأسلوب المعاصر ، التى لا تحل ــ فيما يبدو ــ إلا عن طريق استيعاب جملة المناهج والإجراءات الأسلوبية التى تهدف فى نهاية الأمر إلى الكشف عن العنصر الموظف ، وتوضيح كيفية قيامه بهذه الوظيفة . وهذا ما يجعلنا فى حل من عدم توقع حلها بشكل حاسم فى هذه المرحلة من الدراسة ، وإن كانت هناك حقيقة واضحة منذ الآن ، وهى عقم إجراءات التصنيف اللغوى البحت للأساليب ، وضرورة البحث عن الوظائف الشعرية للغة ، لمعرفة الخواص الأدبية التى يهدف علم الأسلوب إلى اكتشافها .

ومشكلة العلاقة بين الكلمة والعالم ليست مقصورة على الأدب ، بل تشمل كل مظاهر القول اللغوى . وقد يتعرض علم اللغة لمشكلات العلاقة القائمة بين القول وعلم القول ، وكيفية تمثيل الأول للثانى ، إلا أن قيمة «الحقيقة» بما هى كذلك إنما هى وحدة تخرج عن نطاق اللغة ، وتتجاوز بطبيعة الحال حدود فن الشعر والأسلوب ، وحدود علم اللغة أيضا . (٩ : ٢٩) .

كذلك يرى علم اللغة أن اللغة ينبغى أن يتم بحثها فى وظائفها . وقبل مناقشة الشطر الشعرى منها لابد من تحديد الموقع الذى يحتله بالنسبة للوظائف الأخرى ، وهذا ما يقتضى اختبارا دقيقا للعوامل التى تكوّن أية وقائع كلامية فى كل عملية توصيل لغوى . فالمتكلم يبعث برسالة إلى السامع ، ولكى تكون ممارسة فعالة فإن هذه الرسالة تقتضى سياقا تتصل به وتندرج فيه ، كما تقتضى كذلك شفرة تشير إليها وتحدد رموزها ، كى يستطيع السامع عند التقاطها أن يعى مضمونها ، طبقا لتلك الشفرة المشتركة بينه وبين المتكلم اشتراكا كليا أو جزئيا على الأقل ؛ ثم لابد فى نهاية الأمر من التماس قناة الاتصال والارتباط بين المتكلم والسامع ، بما يسمح لهما بممارسة عملية الاتصال . وهذه

العوامل الداخله فى التواصل اللغوى جميعا يضعها «جاكوبسون» فى النموذج التالى :

السياق
الرسالة
المتكلم ________ السامع
قناة الاتصال
الشفرة

وكل واحد من هذه العناصر الستة يحدد وظيفة مختلفة للغة . وبالرغم من أننا نميز المظاهر الأساسية لها إلا أننا لا نكاد نجد رسالة لغوية تقتصر على وظيفة واحدة منها ، ويتركز الاختلاف حينئذ لا فى احتكار كل وظيفة للرسالة ، بل فى ترتيب الأولوية فيما بينها . وهذا ما يجعل البنية اللغوية للرسالة تتوقف أساسا على الوظيفة السائدة فيها . فعندما يكون هناك اتجاه غالب نحو المشار إليه ، واهتمام يعطى أولوية للسياق الذى ترد فيه الرسالة ، فإن الوظيفة الغالبة عندئذ تصبح هى الوظيفة الإشارية أو الدلالية أو المعرفية ، ولابد للباحث أن يلاحظ الاشتراك الثانوى لبقية الوظائف الأخرى أيضا .

أما الوظيفة العاطفية أو التعبيرية فإنها هى التى تركز على المتكلم وتنحو إلى التعبير المباشر عن موقفه مما يقول . وهذا ما يجعلها تصطبغ بلون من الانفعال العاطفى ، سواء كان صادقا أو مفتعلا . وإذا كانت الوجهة الغالبة على الرسالة هى التركيز على السامع ، كانت الوظيفة طلبية ، مثل النداء والأمر وما سواهما ، مع مراعاة تدخل الوظائف الأخرى بشكل ما . ففى الرجاء مثلا يحتل الطلب مركز الثقل ، ويليه التعبير عن الانفعال من جانب المتكلم ؛ وذلك على عكس التمنى الذى يحتل فيه التعبير عن عاطفة المتكلم مركز الثقل ، وإن اقترن بطلب يدرك مقدمه نفسه صعوبه أو استحالة تنفيذه ، طبقا لملاحظات البلاغيين القدماء .

ويرى «جاكوبسون» أن النموذج التوصيلى التقليدى الذى صاغه «بوهلير» من قبل كان يقتصر على هذه الوظائف الثلاث ، وهى الإشارية ، والعاطفية ، والطلبية ، فى حين ينبغى الاعتداد ببقية الوظائف اللغوية أيضا .

فهناك رسائل لغوية تتمثل وظيفتها الأساسية فى إقامة الاتصال أو مده أو قطعه للبرهنة على أن قناة الاتصال تقوم بعملها ؛ مثل «اسمع» أو «هل تسمعنى ؟» أو «انتبه !» ، وما إلى ذلك . وهذه هى الوظيفة التى تعطى تركيزا وأولوية لقناة الاتصال ، وهى «التأكيدية» .

وإذا كان المنطق الحديث يميز بين مستويين من الكلام ، هما الكلام عن الأشياء ، والكلام عن الكلام نفسه ، أو ما يسمى «ميتالغة» ، فإن هذا التمييز يمثل أداة علمية ضرورية للمناطقة واللغويين معا ، كما يلعب دورا مهما فى الحديث اليومى أيضا . ويتذكر «جاكوبسون» برجوازى «موليير» (مسيو جوردا الذى كان يستخدم النثر دون أن يعرف) ليقول لنا إننا نستخدم «الميتالغة» دون أن ندرك ذلك ؛ فالمتكلم أو السامع كثيرا ما يحتاجان إلى التأكد من أنهما يستخدمان الشفرة نفسها.وهذا ما يجعل المتكلم يركز على الشفرة ، والسامع يسأل عنها ؛ كأن يقول السامع «أنا لا أفهم ما تعنى . ماذا تريد أن تقول ؟» أويقول المتكلم : «أريد أن أقول» ، أو أقصد ، أو أعنى ، أو أستخدم هذه الكلمة أو تلك العبارة بهذا المفهوم وتلك هى الوظيفة المسماة «ميتالغوية» .

وإذا كانت قد اتضحت حتى الآن جملة العوامل المتداخلة فى الاتصال اللغوى فقد بقى عامل واحد ، هو المتعلق بالرسالة ذاتها . والوظيفة التى تركز على ذلك فى تقدير «جاكوبسون» هى الوظيفة الشعرية . ولا يمكن دراستها بطريقة فعاله بعزلها عن بقية العوامل اللغوية الأخرى ، كما أن تحليلها يحتاج إلى التأمل العميق . ويلاحظ أن أية محاولة لقصر هذه الوظيفة على الشعر أو حصره فيها ، تؤدى إلى التبسيط الخادع للأشياء ؛ فهذه الوظيفة ليست الوحيدة التى يؤديها الفن اللغوى الأدبى ، لكنها أبرز وظائفه وأشدها سيطرة على ماعداها ، فى حين أنها تقوم فى بقية مظاهر النشاط اللغوى بدور ثانوى إضافى . (٩ : ٣٦ ـ ٣٨) .

ويلاحظ أن خواص الأجناس الأدبية المختلفة تقتضى مشاركة متدرجة للوظائف اللغوية الأخرى بالإضافة إلى الوظيفة الشعرية الأساسية الغالبة . فالملحمة المتجسدة فى ضمير الغائب تتضمن بشكل حاسم المظهر الإشارى للغة . والشعر الغنائى المتجه نحو المتكلم تربطه صلة حميمة بالوظيفة العاطفية . أما الشعر الذى يعتمد على الخطاب فإن الوظيفة التالية فيه هى الطلبية ؛ مثل الشعر الحماسى والاجتماعى لدينا فى الأدب العربى . ويرسم «جاكوبسون» خارطة للوظائف طبقا لهذا التحليل ، واعتدادا بالجانب الغالب فى كل رسالة ، على النحو التالى :

إشارية
شعرية
عاطفية ________ طلبية
تأكيدية
ميتالغوية

لكن ما المعيار اللغوى التجريبى للوظيفة الشعرية ؟ وعلى وجه التحديد : ما الملمح أو الخاصية اللغوية الملازمة لكل فن شعرى ؟ وللإجابة عن هذا السؤال يدعونا «جاكبسون» إلى تذكر النموذجين الأساسيين لكل ممارسة لغوية ، وهما الاختيار والتركيب . فإذا كان موضوع الرسالة يتصل بطفل أو صبى أو غلام أو ولد أو فتى ، فإن المتكلم يختار إحدى هذه المفردات أو ما يشبهها للتعبير عنه . ثم عندما يسند إليه شيئا يختار أيضا

الفعل الذى يعنى ما يريد أن يقول ، مثل ينام أو يرقد ، أو ينعس أو يحلم أو يغفو ، إلى آخره ثم يركب هذين العنصرين فى سلسلة لغوية طبقا للقواعد النحوية . فالاختيار يتم على أساس التعادل أو التشابه أو الاختلاف ، أى على أساس الترادف والتخالف ، بينما يتم التركيب على أساس التشابك فى المتواليات ، والتقارب بين العناصر المتجاورة . فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل فى محور الاختيار على محور التركيب ، أى أن التعادل يتحول إلى أداة أو وسيلة مكونة للمتتالية المركبة . فالمقطع فى الشعر يعادل أى مقطع آخر من المتتالية نفسها ويفترض أن نبر كلمة ما يعادل نبر أخرى ، مثلما تتعادل الكلمات غير المنبورة فى الشعر الذى يعتمد على النبر . ومثل هذا يحدث بالنسبة لحدود الكلمات وللمقاطع النحوية ، على نحو يجعل كل ذلك وسائل قياسية للشعر (٩ : ٤٠) .

على أن قياس المتتاليات فى النظم إنما هو وسيلة لا وجود لها فى الممارسة اللغوية خارج نطاق الوظيفة الشعرية . فالتكرار المعتاد للوحدات المتعادلة ــ حيث يتم تجريب زمن الكلام بطريقة موسيقية ــ شىء متميز فى الشعر . وقد عرّف أحد الباحثين بيت الشعر بأنه « قول يكرر كليا أو جزئياً عدد الوحدات الصوتية نفسها » ؛ وهو تعريف يطابق ما شاع فى العربية عن الشعر بأنه « القول الموزون المقفى ». وهذا ما يطرح على الفور السؤال التالى : هل يمكن أن تطلق كلمة الشعر على كل منظومة ؟ ولا يتسنى تقديم إجابة قاطعة عن هذا السؤال ــ عند « جاكوبسون » ــ مالم نكف عن ربط الوظيفة الشعرية بالنظم. فالقصائد أو المقطوعات التى تعدد أيام الشهور أو قواعد النحو أو متون العلوم الأخرى تختلف بالضرورة عن الشعر الحقيقى الأصيل ؛ وكلها قد يستخدم الوظيفة الشعرية ، لكن دون أن ينيط بها الدور الحاسم الذى تقوم به فى الشعر . وبهذا الشكل فإن بيت الشعر يتجاوز حدود الشعر ، وإن كان يقتضى فى الوقت نفسه وجود الوظيفة الشعرية . وعلى ما يبدو فإنه لا توجد ثقافة بشرية واحدة تجاهلت فن الشعر ، فى حين أن هناك كثيرا من الثقافات التى تجاهلت هذا النوع من الشعر التطبيقى المنظوم . وحتى تلك الثقافات التى عرفت أدق المنظومات فإنها قد تناولتها بوصفها ظواهر ثانوية هامشية ؛ إذ إن اتخاذ الأدوات الشعرية لبعض الأغراض التعليمية الأخرى لا يخفى جوهرها الأصيل .

ويمكن أن تعد هذه المنطقة المشتركة التى تقع بين علم اللغة وفن الشعر فى مصطلح « جاكوبسون » التى تلعب فيها الوظيفة الشعرية دوراً رئيسيا ، المجال المفضل للدراسات الأسلوبية ، التى تنحو إلى الإفادة من المقولات العلمية اللغوية ، من نظرية الاتصال ، للكشف عن الخواص الشعرية ــ بالمفهوم العام ــ فى الأدب ، وعن كيفية توظيفها جمالياً . وقد يستنتج من ذلك أن تكون علاقة علم الأسلوب بعلم اللغة علاقة الجزء بالكل ، والفرع بالأصل ، وإن كان بقية الباحثين يؤثرون الاحتفاظ بينهما بلون آخر من العلاقة ، يعتمد على التوازى لا التداخل .

ويرى أولمان أن على علم الأسلوب أن يتخذ منظوراً متميزاً ، ومبادىء مختلفة عن فروع علم اللغة ، على نحو يجعل من الصواب عدّه أخا لها ، لا جزءاً منها . فهو لا يشغل بالعناصر اللغوية فى ذاتها ، بل بقوتها التعبيرية . وبهذا المعنى فإن علم الأسلوب يمكن أن ينقسم إلى مستويات علم اللغة نفسها . ولو تقبلنا الرأى القائل بحصر مستويات التحليل اللغوى فى ثلاثة ، هى الصوتى والمعجمى والنحوى ، لأصبح بوسع التحليل الأسلوبى أن يتدرج على النمط نفسه . وعندئذ نبدأ من علم الأسلوب الصوتى ، الذى يبحث فى وظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها من الظواهر من الوجهة التعبيرية ، كما يصبح لدينا علم أسلوب المعجم ، للبحث فى الوسائل التعبيرية للكلمات فى لغة معينة ، وما يترتب على ظواهر نشأتها ، وحالات الترادف والإبهام والتضاد والتجريد والتحديد والغرابة والألفة فيها من نتائج . ثم يتدرج هذا البحث لتحليل الصور على المستوى نفسه ، وإن أدى ذلك إلى الصعود المتتابع إلى ما يتلوه . ثم يأتى علم أسلوب الجمل ليختبر القيم التعبيرية للتراكيب النحوية على ثلاثة مستويات أيضا : مكونات الجمل ، من صيغ نحوية فردية ، والانتقال من نوع محدد من الكلمات إلى نوع آخر ، ثم بنية الجملة ، أى ترتيب الكلمات ، وحالات النفى والإثبات ، وغيرها ، ثم الوحدات العليا التى تتألف من جمل بسيطة ، مثل ما تكون اللغة المباشرة وغير المباشرة ، من مطلقة وحرة وما سواهما .

وسنجد حينئذ أن علم الأسلوب ، مثله فى ذلك مثل أخيه الأكبر ، يتسع لمنظورين متبادلين ؛ فكما يقول « جسبرسن » إن أية ظاهرة لغوية يمكن أن يتم تناولها من الخارج أو من الداخل ، أى من ناحية الصيغة أو من ناحية الدلالة ؛ ففى الحالة الأولى نتناول الجانب الصوتى للكلمة أو للعبارة ، ثم نتأمل الدلالة المنبثقة منه ؛ أما فى الحالة الثانية فإننا ننطلق من المعنى لنتساءل عن التعبيرات الشكلية التى تؤديه فى لغة معينة ، أو عند مؤلف خاص . وهذا ما كان يسميه « داماسو ألونسو » بعلم الأسلوب الداخلى والخارجى ــ كما أشرنا من قبل . فلو رمزنا للشكل الخارجى بحرف « أ » ، وللمعنى الداخلى بحرف «ب» ، فإن الطريقة الأولى تصبح (أ ــ ب) ، والطريقة الثانية (ب ــ أ) . ويلاحظ أن معظم الدراسات الأسلوبية تعتمد حتى الآن على الإجراء الأول ؛ أى تلتقط ملامح وأدوات أسلوبية خاصة ، وتقوم بتحليل التأثيرات الناجمة عنها ، وإن كان الإجراء الثانى (ب ــ أ) مشروعا كذلك . وتصبح نقطة الانطلاق فيه هى اختيار تأثير أسلوبى معين ، ودراسة الوسائل المتعددة التى تحدثه . على أن السبب فى قلة هذا الإجراء بالنسبة لسابقه واضح ؛ لأن الوسائل والأدوات أكثر دقة وتحديدا وقابلية للتناول من التأثيرات ذاتها . وهذا ما يجعلها أشد ملاءمة لأن تكون نقطة

انطلاق فى البحث ، وإن كان هذا لا يلغى الاحتمال الآخر فى بعض الحالات ، حيث كان الدارس يعمد - مثلا - إلى « التأكيد » ، ويحاول استقصاء الصيغ اللغوية العربية التى تؤديه ، أو الوسائل الأسلوبية التى تقوم به لدى مؤلف معين . (١٠ : ١٣٤) .

ويميز الباحثون بين نوعين من المواقف الدلالية : البسيطة ؛ وهى تلك التى ترتبط فيها الكلمة بمعنى واحد ؛ والمعقدة ؛ وهى التى تتعدد فيها المعانى . وقد تركزت الدراسات الدلالية المتعلقة بالمواقف البسيطة على ثلاثة عوامل حاسمة ، هى التى تضفى على الكلام طابعه الأسلوبى ، وهى بواعث الاسم ، وإبهام المعنى ، والمبالغة ، وما يمكن أن يحيط بذلك كله .

فالكلمات يمكن أن تخضع للبواعث المحركة لها فتصبح شفافة أو معتمة . ويتم هذا على مستويات صوتية وصرفية ودلالية . ولكل منها نتائج أسلوبية بارزة ؛ فالباعث الصوتى يتمثل ــ عند « أولمان » ــ فى إحدى إمكانيتين : فإما أن تكون البنية الصوتية للكلمة محاكاة لصوت أو ضجيج معين ، مثل قرقرة ، وثأثأة ، ومواء ، وغيرها ، وهى المحاكاة المباشرة ؛ وإما أن تثير الكلمة بصوتها تجربة غير صوتية ، وهى محاكاة غير مباشرة . وتدخل هذه المحاكاة الصوتية ، بما تستثيره وتؤدى إليه ، فى النسيج الشعرى نفسه . وبالرغم من أن بعض الدارسين ينبهون إلى ضرورة التحديد الدقيق لطبيعة هذه الإيحاءات حتى لا تظل خاضعة للمزاج المتقلب ، فإن هذا المجال يعد من أنشط وأبسط مجالات الدراسة الأسلوبية .

أما الباعث الصرفى فيتمثل فى وجود صيغ ومشتقات صرفية شفافة ذات أثر أسلوبى ، وبخاصة تلك التى تتصل بالمجال العاطفى ، مثل صيغ التصغير والتحقير والهزل والسخرية وغيرها من الصيغ التى قد تكتسب دلالة أسلوبية جديدة فى سياق تعبيرى يبرز شفافيتها ، ويخفف من عتمتها . (١١ : ٤٦) .

ويعتمد التحليل الأسلوبى الموجه إلى تقويم الرمز اللغوى وإبراز دلالته ، على فكرة أساسية ، هى أن لغة الأدب متعددة المعنى غالبا ؛ فهى من النمط المعقد لا البسيط . وهذا يقتضى بدوره النظر إلى القول الأدبى على أساس أنه لا يمكن تحديده بدقة من وجهة النظر الدلالية ــ بالحدود الضيقة للمعنى الواحد الذى لا يخطىء ، لكنه لابد أن يتم تصوره ــ كما يقول « جريماس » ــ على أساس التعدد الذى تنصب فيه مستويات متراكبة . ولكى يجرى عليه تحليل أسلوبى فعال لا يكفى أن نتعرف هذه المستويات المتشابهة ، بل من الضرورى أن نفسر تماسكها فى ضوء لون الحساسية الجمالية اللازمة فى أية قراءة نقدية . (١٢ : ١٣٦) .

وبهذا الشكل فإن الطابع الإيحائى البارز من أهم خصائص اللغة الأدبية ؛ وهو يمثل لونا من تعدد المعنى الدال ، الناجم عن وضع قيم متراكبة فوق الوظيفة الإعلامية الخالصة للغة . ومعنى هذا أيضاً أن تحليل الإيحاء جزء من تحليل الدلالة ، خصوصاً إذا كنا أمام كلمة يتضح فيها الاستخدام المقصود المعتمد على اختيار محدد . على أن هذا التحليل الأسلوبى الذى ينصب على أهمية الإيحاءات لا يمكن أن يكتفى بالإشارة إلى تعدد المعنى بهذا المستوى ، ولا بانتشاره إلى المستوى الجماعى طبقا لحاجة التوظيف الاجتماعى للغة الأدبية ، بل لا بد للتحليل الأسلوبى الذى يدرس الإيحاءات من العناية بجذور الصياغة الشكلية المسئولة عن الأوضاع « الأيديولوجية » والعاطفية ؛ التى تدمغ أسلوب الكاتب بطابع خاص مميز لنصه الأدبى . فتعدد الدلالة الناجم عن الإيحاءات يتسع بقدر ما يرتبط بخاصية أخرى من خواص اللغة الأدبية الجوهرية ، هى اللبس المتمثل فى التعقيد المقصود للعالم المصوَّر فى النص الأدبى .

ولا يقتصر هذا اللبس على الإشارة إلى مجموعة من المعانى المتواقتة الثابتة ، بل يضرب أيضاً فى قلب البعد التاريخى للغة الأدبية . ومعنى هذا أن كل تحليل أسلوبى ، يعنى بشرح خواص الغموض الدلالية ، عليه أن يتصدى لمراكز دلالة العبارات ، ويكشف عن جذورها ، على أساس الطابع الفردى الخلاق لها ، دون أن يتوهم حصر هذه الدلالة فى معنى وحيد شامل . (١٢ : ١٣٨) .

فالإبهام قد يستثمر فى أغلب الأحيان لأهداف أسلوبية . ويرى أولمان أن هذا الإبهام يأتى فى المفرد على ضربين :

(١) تعدد المعنى ؛ وهو أن تكون للكلمة الواحدة معان متعددة .

(٢) المشترك اللفظى ؛ وهو أن تتوافق الكلمتان تماما فى الشكل مع اختلاف المعنى .

ويمكن تطبيق هذا التمييز فى الدراسات الأسلوبية بتحليل أنماط الإبهام هذه إلى قسمين فرعيين ، يشملان الضمنى والصريح . كما أننا قد نحصل على الإبهام الصريح بإحدى وسيلتين : إما بتكرار الصيغة نفسها بمعنى آخر ؛ وإما بالتعقيب عليها وشرحها . ونتيجة لهذه المعايير نجدنا أمام ستة أنماط من الإبهام المتعلق بالمفردات ، الذى يستخدم وسائل أسلوبية ،وهى :

(١) تعدد المعنى :

(أ) ضمنيا ؛ ويتمثل فى حالاته القصوى عندما يكون عنوان الكتاب نفسه مبهما فى ذاته ، دون سياق دال أو موقف مباشر يساعد القارىء على استيضاح المقصود ، على نحو يجعله غير قادر على إدراك أبعاد اللعبة ، حتى يبدأ فى قراءة الكتاب .

(ب) صراحة ؛ ويشمل نوعين :

(١) التكرار ؛ ويتمثل فى إعادة الكلمة نفسها فى السياق بمعنى آخر .

(٢) التعليق الشارح ؛ وهو محاولة فك ازدواج الكلمة بالإشارة إلى كل من معنييها .

(٢) المشترك اللفظى :

(أ) ويكون ضمنيا إذا تمثل بدوره فى عنوان قصة أو مسرحية دون سياق شارح .

(ب) كما قد يكون صراحة بإحدى طريقتين :

(١) التكرار .

(٢) التعليق الشارح .

ويمكن لكل هذه الأنواع من الإبهام أن تساعد على إبراز الأفكار وتوضيح مقتضياتها ، وتمثيل الشخصيات والكشف عن جوانب مهمة من بنية العمل نفسه ، بالرغم من أنها تتعلق بمستوى المفردات فحسب . (١١ : ٥٧) .

وهناك بعض المبادىء التى استقرت فى علم الدلالة ذات جدوى حقيقية فى عمليات التحليل الأسلوبى ؛ إذ لا يقتصر الأمر هنا على رسم الإطار النظرى لعلم الأسلوب وعلاقته بمختلف فروع علم اللغة ، بل يقتضى الإشارة إلى إبراز مظاهر التضافر بين الجانبين ، والكشف عن أشد مناطقهما حساسية وتبادلا للتأثير . ومن أهم هذه المبادىء ما لوحظ من أن حركة التطور الدلالى العالمى تمضى غالباً فى اتجاه يسير من الشىء المحدد المتعين إلى المجرد . وبعبارة « بلومفيلد » فإن « الدلالات الدقيقة المحددة مشتقة إلى حد كبير من الدلالات المتجسدة المتعينة » . وبهذا يصبح من المدهش أن نجد لغة يمضى فيها الأمر على عكس ذلك ، فتتسم حينئذ ، بطابع فنى ، تنتقل فيه الاستعارات من المجرد إلى المحسوس .

وربما كان من المفيد اختبار امتدادات بعض الأشكال الإستعارية المحددة فى هذا المجال . من ذلك مثلا الصور المنتزعة من مجال النور لوصف ظواهر فكرية ومعنوية ، مثل : يلقى ضوءاً على ، والعلم نور ، وهذه فكرة لامعة ، ووميض الخواطر ، وأعمتهم الشهوات إلى غير ذلك . وهناك نموذج آخر شائع يتمثل فى استخدام كلمات تشير إلى انطباعات حسية لوصف تجارب تجريدية مثل : تجربة مريرة ، واستعداد عذب ، ولقاء بارد ، وتحية حارة ، وكلام ناعم ، وماأشبه ذلك .

وإذا كانت هذه الارتباطات بديهية واضحة فإن الدراسة التجريبية التفصيلية هى التى تكشف عن درجة عموميتها . ويترتب على ظاهرة شيوع الانتقال خلال التطور اللغوى من المحسوس إلى المجرد أكثر من النمط العكسى نتائج أسلوبية مهمة . منها أن الاستعارات والصور التى تمضى فى الاتجاه الأول تصبح أكثر طبيعية وتقليدية من تلك التى تأخذ المسار العكسى . ومما يتصل بذلك الاستعارات التى تعتمد على تراسل الحواس والتى تنتقل فيها الكلمات من مجال حسى إلى آخر ؛ أى من اللمس إلى السمع ، أو من السمع إلى البصر . ومنذ بزوغ الرمزية أصبحت هذه الإجراءات مبادىء جمالية ؛ حيث أعلن «بود لير» أن العطوروالألوان والأصوات تتراسل . لكن هذا لا ينبغى أن ينسينا أن هذا الشكل الاستعارى قديم معروف ، وربما كان علميا أيضا . على أن بحوث المستقبل هى التى ستكشف عما إذا كانت نماذج استعارات التراسل تأتى كيفما اتفق ، أم أنها تخضع لمعيار أساسى .

وقد جمع بعض الباحثين مصادر متصلة بهذه الصور لدى طائفة من الشعراء الغربيين فى القرن التاسع عشر ، فوجد أن هناك ثلاثة اتجاهات واضحة :

١ ــ الانتقال من الحواس الدنيا إلى العليا ؛ وهو أكثر شيوعا من غيره ، وتربو نسبته على ٨٠٪ من ألفى مثال .

٢ ــ كان اللمس هو المصدر الأساسى فى الحالات كلها .

٣ ــ السمع هو المتلقى المألوف .

وقد لوحظت هذه الاتجاهات نفسها فى أشعار بعض شعراء أوروبا الشرقية فى القرن العشرين . وما يعنينا من ذلك هو ما يترتب عليه بالنسبة للدراسات الأسلوبية : فعندما يوضع سلم خاص لترتيب الحواس فإن هذا يساعدنا على شرح بعض الصور التى تأتى مضادة له ، بتقديم بيانات عن حاسة دنيا بكلمة تنتمى إلى حاسة عليا ، مثل الصور التى تصبح فيها الأصوات منظورة ، أو المشمومات مسموعة ، على نحو يجعلها غريبة ومدهشة وذات قوة تعبيرية أسلوبية عالية . (١٠ : ١٠٤) .

وكما أن علم اللغة يميز الآن بشكل حاد بين مجموعتين من المشكلات ، إحداهما توقيتية ثابتة والأخرى تاريخية متطورة ، فإن علم الأسلوب يعتمد أيضا على هذه المقولة . فالوصف التوقيتى الثابت لا يأخذ فى حسبانه الإنتاج الأدبى فى مستوياته كلها فحسب ، بل يعتد أيضا بهذا الجزء من التراث الذى ظل حيا ، أو خضع لعملية إحياء فى مرحلة معينة . فاختيار الكتاب الكلاسيكيين وإعادة تفسيرهم طبقا للاتجاهات الجديدة يعد مشكلة جوهرية تتصدى لها الدراسات الأسلوبية الوصفية . كما أن الاقتراب التاريخى التطورى ، سواء كان فى فن الشعر أو فى علم اللغة ، يعنى بالمتغيرات وبالعناصر المستمرة الدائمة ، على نحو يؤدى إلى أن يكون فن الشعر التاريخى الموسع ، أو تاريخ اللغة ، مجموعة من الأبنية المتراكبة القابلة للتحليل على أنها سلسلة من الموصوفات التوقيتية المتتالية . (١٣ : ٣١) .

وإذا كان الطابع المميز لمعظم الدراسات الأسلوبية هو الطابع الوصفى الذى يتم فيه بحث حالات الأسلوب فى فترة محددة أو لدى مؤلف معين ، فإن المنظور التاريخى لا يعدم من يدافع عنه ، ويرى ضرورة العناية به فى تحليل العناصر الأسلوبية ، على أساس أنه مرتبط بتطور الأصوات والأبنية والدلالات خلال الزمن ، على نحو يؤثر بطريقة فعالة على وقعها فى الاستعمال ،

ويجعلها فى تطور دائم ، تنتقل خلاله من التولد إلى التحول والموت بمرور الزمن . ومن ثم ينبغى دراسة اتجاهات هذا التطور ، والمشكلات المتعلقة بالحالات الخاصة ، وتدهور بعض الصيغ ، وانتعاش بعضها الآخر ، وما ينجم عن ذلك كله من قيم تعبيرية . كما ينبغى دراسة تطور أسلوب المؤلف الواحد عن طريق مقارنة أعماله بعضها بالبعض الآخر فى مراحل زمنية متعاقبة . وهكذا فإن المنظور التطورى يأتى ليكمل الجانب الوصفى ، ويضفى عليه حركية تساعد على استخلاص نتائجه . (٢ : ١١٧) .

ومن ناحية أخرى فإن المحور الوصفى للدراسات الأسلوبية يتقاطع مع محور آخر لا يرتبط بالزمن وإنما بالقيمة . فهناك نزعة تكتفى بالوصف والتحليل ، فى حين أن هناك نزعة أخرى أكثر تأثرا بالتقاليد النقدية ، تعتمد على أحكام القيمة بالإضافة إلى الوصف ، على أساس أن الوصف ممكن بدون تقويم ، فى حين لا يتصور تقويم معقول لم يسبقه وصف . وقد يعمد بعض باحثى الأسلوب إلى أن يجعلوا من التقويم عملية تجريد مقصودة ، أى بدون هدف للتقويم فى ذاته ؛ فى حين يعمد آخرون إلى إجراء وصف يهدف أساسا إلى استخلاص نتائج تقويمية . وما كان يعتد به بوصفه مجرد فرق بسيط لا يلبث أن يصبح تقابلا شاملا . ومن الوجهة العملية فإن كلا من الوصفيين والتقويميين لا يدرسون الأشياء نفسها من منظور مختلف ، بل تؤثر نزعة كلا الجانبين على اختياراته وتحليلاته . ففى البداية تجد الباحث المقوم ينحو إلى وزن جميع النصوص والحكم عليها ، ثم لا يلبث ــ عمليا ــ أن يقتصر على منطقة معينة تتعلق بمجال تخصصه ، من عصور أو أجناس أدبية ؛ وعندئذ يتجه فى دراسته إلى اختيار ما يمكن أن يحكم لصالحه ، ويتراجع عن فكرة استخدام طاقته فى معالجة نصوص رديئة لا ترقى إلى المستوى الأدبى المنشود ، ويركز جهده على الأدب القوى الجميل الذى يتيح له فرصة ممارسة قدراته التحليلية النقدية .

على أن الباحث الوصفى الذى يعالج جميع النصوص مبدئيا ، لا يلبث أن يركز اهتمامه على المناطق الميسورة ، لأنها أقل تعقيدا وتشابكا . ومن هنا فإن كليهما يدرس بصفة عامة تلك الظواهر التى تتصل بمنهجه فحسب ، ونادرا ما يلتقيان فى بحث ظاهرة واحدة . ولعل أبرز مثل على هذا الالتقاء ما يتعلق بدراسة نسبة الأسماء إلى الأفعال المستخدمة فى الأساليب المختلفة ؛ وهو ما يضعنا أمام فارق بسيط ومهم فى الوقت نفسه . فهناك أسلوب اسمىٌ يجنح إلى تفضيل استخدام الأسماء على الأفعال ؛ وهناك أسلوب فعلى يميل إلى تفضيل الأفعال غالبا . وهذان ملمحان يسهل وصفهما نسبيا ، لكن لهما أهمية بالغة عند من يعدون الأسلوب الفعلى أرقى من الاسمى ، لدلالته على الحركة ، وارتباطه الثرى بالزمن ، على نحو يجعله مفضلا لدى بعض الكتاب . وهذا يرتبط بطبيعة الحال بخواص اللغة التى يتم التعبير بها ، ودرجة مرونتها ، وسماحها بالاختيار بين الأسلوبين ، وما نيط بكل منهما من وظائف أسلوبية . (١٤ : ٨٨) .

المصادر

(١) *SPILNER BERND:*
"Linguistica y literatura. Investigacion de estilo, Retorica, Linguistica del texto". Trad. Madrid, 1979.

(٢) *GUIRAUD, PIERRE:*
"La Estilistica". Trad - Buenos - Aires", 1970.

(٣) *CASTAGNINO, RAUL:*
"El analisis Literario; Introducción metodologica a una estilistica integral". Buenos Aires, 1976.

(٤) *ALONSO, DAMASO:*
"Poesía espanola, ensayo de métodos y limites estilisticos". 4a ed. Madrid, 1970.

(٥) *HATZFELD, HELMUT:*
"Estudios de Estilística". Barcelona, 1975.

(٦) *ENKVIST, N. ERIK. SPENCER, JOHN. GREGORY, MICHAEL:*
"Linguistica y Estilo". Trad. Madrid, 1974.

(٧) *RIFFATTERRE, MICHAEL:*
"Essais de stylistique structurale". Trad. Barcelona, 1976.

(٨) *SAPORTA, SOI:*
"Estilo del lenguaje". Trad. Madrid,- 1974.

(٩) *JAKOBSON, ROMAN:*
"Linguistica y Poética". Trad. Madrid, 1981.

(١٠) *ULLMANN, STEPHEN:*
"Language and Style". Trad. Madrid, 1968.

(١١) *ULLMANN, STEPHEN:*
"Meaning and Style". Trad . Madrid, 1973.

(١٢) *REIS, CARLOS:*
"Fundamentos y técnicas del análisis - literario". Trad. Madrid 1982.

(١٣) *JAKOBSON, ROMAN:*
"Essais de linguistique générale". Trad. Barcelona, 1975.

(١٤) *WELLS, RULON:*
"Estilo del lenguaje". Trad. Madrird, 1974.

الأسلوب والأسلوبية
مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه

أحمد درويش

١ ــ المصطلح على المستويين الأفقى والرأسى :

الأسلوب Le Style والأسلوبية La Stylistique مصطلحان يكثر ترددهما فى الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة ، وعلى نحو خاص فى علوم النقد الأدبى والبلاغة وعلم اللغة .

ودائرة المصطلح الأول أكثر سعة من دائرة المصطلح الثانى على المستويين الأفقى والرأسى . ونعنى بالمستوى الأفقى ، الاستخدام المتزامن للمصطلح فى حقول متعددة متجاورة أو متباعدة ، وبالمستوى الرأسى ، الاستخدام المتعاقب فى فترات زمنية متتابعة داخل حقل واحد . فكلمة الأسلوب من حيث المعنى اللغوى العام يمكن أن تعنى «النظام والقواعد العامة» ، حين نتحدث مثلا عن «أسلوب المعيشة» لدى شعب ما ، أو «أسلوب العمل» فى مكان ما . ويمكن أن تعنى كذلك «الخصائص الفردية» حين نتحدث عن «أسلوب كاتب معين» ، أو الميل إلى سماع «أسلوب موسيقى خاص» ، أو التمتع «بأسلوب كلاسيكى» فى أثاث المنزل . وعن طريق هذين التصورين الكبيرين دخل استخدام مصطلح «الأسلوب» فى الدراسات البلاغية والنقدية سواء بوصفه «نظاما وقواعد عامة» ، كما كانت تدين الدراسات الكلاسيكية المعيارية التى تسعى إلى إيجاد المبادىء العامة لطبقة من طبقات الأسلوب ، أو للتعبير فى جنس أدبى معين ، كما سنرى ، أو باعتباره «خصائص فردية» ، كما تتجه المدارس الحديثة الوصفية ، على اختلاف بينها فى الزوايا التى تحظى بأهمية فى الوصف ، كما سنناقش ذلك .

هذا الاتساع الأفقى فى دلالة معنى «الأسلوب» يقابله مجال أكثر تحديدا فى دلالة معنى «الأسلوبية» ؛ حيث تكاد تقتصر فى معناها على حقول الدراسات الأدبية ، وإن كان بعض الدارسين ، مثل جورج مونان ، يحاول أن يمتد بها نظريا لتشمل مجالات مثل الفنون الجميلة والمعمار والموسيقى والرسم ، مع أنه يعترف فى الوقت ذاته بأن الحقل الذى أخصبت فيه عمليا حتى الآن هو حقل الدراسات الأدبية[١] .

أما فيما يتصل بالمستوى الرأسى ، الذى يقصد به التعاقب الزمنى فى حقل واحد ــ وهو حقل دراسات اللغة والأدب فى حالتنا ــ فإن مصطلح «الأسلوب» سبق مصطلح «الأسلوبية» إلى الوجود والانتشار خلال فترة طويلة . والقواميس التاريخية ــ فى اللغة الفرنسية مثلا ــ تصعد بالأول منهما إلى بداية القرن الخامس عشر ، وبالثانى منهما إلى بداية القرن العشرين[٢] .

ولا يقتصر الفرق بينهما على مجرد السبق الزمنى لأحدهما ، وإنما يمتد إلى تلون كل واحد منهما بلون العصر أو العصور التى واكبها ، ومن ثم احتلاله لدرجة أو درجات معينة فى سلم التطوير . فمصطلح الأسلوب فى الواقع واكب فترة طويلة مصطلح البلاغة La Rhétorique ، دون أن يكون هناك تعارض بينهما ، بل كان الأسلوب يقف من البلاغة موقف المساعد على تصنيف القواعد المعيارية التى تحملها إلى الفكر الأدبى والعالمى منذ عهد الحضارة الإغريقية وكتابات أرسطو على نحو خاص . وفى هذا الصدد فإن كلمة «الأسلوب» اكتسبت شهرة التقسيم الثلاثى الذى استقر عليه بلاغيو العصور الوسطى ، حين ذهبوا إلى وجود ثلاثة ألوان من الأساليب ، هى الأسلوب البسيط ، والأسلوب المتوسط ، والأسلوب السامى ؛ وهى ألوان يمثلها عندهم ثلاثة نماذج كبرى فى إنتاج الشاعر الرومانى «فرجيل» ، الذى عاش فى القرن الأول قبل الميلاد . فديوانه الذى كتبه عن حياة الفلاحين : قصائد ريفية Bucolique يعد نموذجا للأسلوب البسيط ؛ وديوانه الأخلاقى الذى يحث الرومان على التمسك بأرضهم الزراعية : قصائد زراعية Georgique يعد نموذجا للأسلوب المتوسط ، أما ملحمته الشهيرة الإنيادة L'Eneide فتعد نموذجا للأسلوب السامى . وعلى أساس هذا التقسيم شاع عند البلاغيين ما عرف بدائرة فرجيل فى الأسلوب ؛ وهى دائرة ترسم على أساس محاولة توزيع هذه الأقسام الثلاثة على الطبقات الاجتماعية المتنوعة ، ومن ثم توزيع المفردات والصور ومظاهر الطبيعة وأسماء الحيوانات والآلات والأماكن على الطبقات الملائمة . وفى هذا الإطار ترسم الحدود الفاصلة بدقة ؛ فإذا اتفق مثلا على أن كلمة «الماشية» تتناسب مع طبقة الزراع ، وهذه الطبقة يلائمها الأسلوب البسيط ، فإنه لا ينبغى أن تنقل هذه الكلمة إلى الأسلوب المتوسط الذى يلائم التجار والصناع ، ولا إلى الأسلوب العالى الذى يلائم القواد والأمراء والمفكرين ؛ لأن لكل عالم من هذه الأقسام كائناته التى تتحرك داخله ، وأماكنه التى تليق به ، وأناسه الذين يتعامل معهم ؛ ومن هنا فينبغى أن يكون له أسلوبه الخاص به[٣] . وقد التقى هذا التقسيم الطبقى للأسلوب مع التقسيم الطبقى الاجتماعى ، وأصبحت الحركة فى إطاره محدودة ، والخلاص منه أو الخروج عليه ليس بالأمر الهين ؛ يقول الكاتب الفرنسى أنطوان ريفارول فى القرن الثامن عشر : «إن الأساليب تحتل طبقاتها فى لغتنا مثلما يحتل الرعايا طبقاتهم فى مملكتنا . وإذا اعتقد أن هناك تعبيرين يصلحان لشىء واحد ، فإنهما لا يصلحان له بدرجة واحدة» . وخلال هذه الطبقية للأسلوب يعرف الذوق الصحيح طريقه[٤] .

لكن شدة الالتزام بحرفية القواعد المعيارية يؤدى عادة إلى لون من التجمد فى الأداء الأدبى ، تتحول معه قواعد الأسلوب إلى حجر على التشكيل أكثر منها عونا على التعبير . وذلك هو الذى يدفع إلى تولد حركات تجديدية . ولقد بدأت هذه الحركات منذ وقت مبكر حتى فى فترات شدة قبضة أحكام القواعد الكلاسيكية ؛ فقد كتب ديكارت فى القرن السادس عشر : «إن أولئك الذين يمتلكون أفكارا معقولة ، ويتمثلون على نحو عميق هذه الأفكار لكى يؤدوها واضحة ومفهومة ، هم أكثر قدرة على الإقناع من أولئك الذين يهتمون فقط بالقوالب البلاغية» .

لكن الهزة القوية لمبدأ طبقية الأسلوب ولبعض قواعده المعيارية جاءت على يد جورج بوفون (١٧٠٧ ـ ١٧٨٨) فى عمله المشهور : «مقال فى الأسلوب Discours sur le style» الذى أدان فيه بوفون فكرة أن الأسلوب هو الطبقة ، لينتهى إلى أن «الأسلوب هو الرجل» ، على حد تعبير بوفون نفسه ، الذى أصبح بعد ذلك شديد الشيوع ، والذى حاول من خلاله ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص لا بقوالب التزيين الجامدة التى يستعيرها المقلدون عادة من المبدعين دون إدراك حقيقى لقيمها أو استغلال جيد لها .

خلال هذا التطور التاريخى فى حقل الدراسات البلاغية ، الذى استمر كما رأينا فترة تاريخية ، كان مصطلح «الأسلوب» هو الذى يستخدم من بين المصطلحين اللذين نحن بصدد الحديث عنها . ولم يظهر المصطلح الثانى ، وهو «الأسلوبية» ، إلا فى بداية القرن العشرين مع ظهور الدراسات اللغوية الحديثة ، التى قررت أن تتخذ من الأسلوب «علما» يدرس لذاته ، أو يوظف فى خدمة التحليل الأدبى ، أو التحليل النفسى ، أو الاجتماعى ، تبعا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك .

لكن ظهور مصطلح «الأسلوبية» لم يلغ مصطلح «الأسلوب» ، وإنما تحددت للمصطلح القديم دائرة ووظيفة فى إطار المصطلح الجديد ؛ ذلك أنه إذا كانت الأسلوبية تتعامل مع اللغة على أساس أنها تحل من التعبير محل الرخام من النحت[*] ، فإنها لا تتعامل مع كل تعبير ، بل مع لون معين منه ، وصل إلى درجة معينة من الأداء الأدبى . ولكى نتصور هذه الدرجة علينا أن نتصور ذلك النص المشهور فى مسرحية «البرجوازى النبيل» لموليير ، عندما وجه مستر جوردان سؤالا إلى مدرس الفلسفة قائلا : «وعندما نتكلم ماذا نسمى هذا ؟» وأجابه مدرس الفلسفة : «نسميه نثرا» ؛ فعقب سائلا : «ماذا ؟ عندما أقول لزوجتى أعطنى شبشبى وطاقيتى يكون هذا نثرا ؟» ، وأجاب المدرس ساخرا : «نعم يا سيدى» . هذا التفريق الدقيق بين «الكلام» و «النثر» هو الذى ينبغى استحضاره عندما يتم اختيار مادة تعبيرية لدارسة «أسلوبية» . وهذه المادة لا بد أن تكون مادة ذات «أسلوب» معين . وهكذا نعود مرة أخرى إلى «الأسلوب» لكى يساعدنا على اختيار المادة التى يمكن أن تدرسها الأسلوبية .

٢ ـ بين الكلام والأسلوب :

كيف يمكن أن يتم التفريق بين المأخوذ والمتروك ؟ وكيف

يمكن أن نضع حدا فاصلا نعد ما قبله «تعبيرا» عاديا وما بعده «أسلوبا» تدرسه الأسلوبية ؟

تعددت إجابات الدارسين عن هذا السؤال الذى تعد الإجابة عنه مدخلا ضروريا للزاوية التى يختارها اتجاه ما للقيام بدراسة أسلوبية ، والتى يحدد على أساس منها المادة الخام التى سوف يتعامل معها .

يرى «جرينجر Granger» فى دراسته حول فلسفة الأسلوب Essai sur la philosophie du style أن الإجابة عن هذا السؤال يمكن أن تتحدد من خلال تصور دور اللغة فى التوصيل ؛ فاللغة تعتمد على رموز أو شفرات Codes تحمل معانى معينة متفقا عليها بين الجماعة التى تستخدمها على الإجمال ، لكن هذا الرمز قد يكون مشحونا بمعنى واحد محدد ، أو بمعان احتمالية متعددة . ومن أمثلة الرمز المشحون بمعنى محدد الإشارات البرقية وإشارات الاختزال ، حيث ينعدم الدور الفردى فى التحميل أو التأويل . ومثل هذا اللون من الإشارات والرموز ، وما يدور فى هذه الدائرة من الوحدات اللغوية ، لا يدخل فى باب الأسلوب . لكن هناك رموزا أخرى تكون قابلة لحمل شحنات تعددية من خلال اتصالها بوسائل لغوية أخرى . وهذه الرموز هى التى يمكن أن تشكل «أسلوبا» يصلح أن يكون موضعا لدراسة أسلوبية . ويفصل «جرينجر» نظريته حين يبين أنه يوجد إلى جانب دلالة الرمز Code دلالة أخرى تسمى دلالة «ما تحت الرمز» ؛ وهى الدلالة الاصطلاحية التى يلجأ إليها جنس أدبى معين لتوظيف الرمز اللغوى على نحو خاص به ، مثل دلالة النبر أو الوزن فى الشعر ، أو دلالة الاستخدام فى القوافى على أن التكرير الصوتى يدخل الكلام فى إطار فن معين . . الخ . وهناك إلى جانبها دلالة ثالثة يمكن أن تسمى دلالة «ما فوق الرمز» . وهى لا تخضع هذه المرة للجانب الاصطلاحى للجنس الأدبى ، ولكنها ترجع إلى الخصائص الفردية للمبدع ، ومدى قدرته على التنسيق ، أو توصله إلى خلق نظام داخل معين فى عمله ، مستغلا إمكان الرمز وما تحت الرمز . واكتشاف هذه القدرة عند المؤلف لا يتم إلا من خلال قارىء واع أو ناقد متأمل . ومن هنا فإن الحقيقة الأسلوبية عند جرينجر ليست حقيقة معدة سلفا فى اللغة . وهى كذلك ليست حقيقة بسيطة ، ولكنها محاولة شاقة وممتعة ، يشترك فيها المبدع الجيد والمتلقى الواعى فى لحظتين متعاقبتين(٦) .

لكن «رولان بارت» يلجأ إلى معيار آخر فى التفريق بين الأسلوب وما يسميه «درجة الصفر فى الكتابة» . وتفريق بارت قائم على تطور مهمة الأدب تطوراً كبيرا منذ أواخر القرن الثامن عشر ، بالقياس إلى الحقب الزمنية السابقة ، ومن ثم تطور المهمة التعبيرية للأسلوب تبعا لتطور فلسفة الأدب من خلال التعبير . يقول رولان بارت : «يبدو التاريخ أمام الكاتب كأنه سلطة تفرض عليه الخيار الضرورى بين مجموعة من الإمكانات المعنوية فى مستويات اللغة . إنه يفرض عليه أن يقدم أدبا من خلال إمكانات ليس الكاتب سيدها . وعلى سبيل المثال فالوحدة الفكرية البرجوازية قد أنتجت «وحدة» كتابية . وفى الحقبة البرجوازية (أى الكلاسيكية والرومانتيكية) لم يستطع الشكل أن يكون ممزقا ، لأن الوعى لم يكن ممزقا . وعلى العكس من ذلك فإنه منذ اللحظة التى بدأ الكاتب فيها يتوقف عن أن يكون شاهدا على العالم ، وتحول إلى أن يكون ضمير العالم التعس (حوالى ١٨٥٠) كان أول ما فعله هو الارتباط بقضية الشكل ، سواء من خلال التمسك بالكتابة على النمط السابق عليه أو رفضها . ومن هنا انفجرت الكتابة الكلاسيكية ، وأصبح الأدب كله منذ فلوبير حتى عصرنا يواجه بدرجة متشككة قضية اللغة . وبدءا من هذه اللحظة فإن الأدب أصبح بصفة نهائية موضوعا لذاته . إن الفن الكلاسيكى لم يكن يتذوق على أنه شىء شديد القرب من اللغة ، بل على أنه اللغة ذاتها ؛ أى على أنه أداة شفافة ، ودوران دون ترسب ، وتقديم مثالى لما يسمى «بالروح العالمية» ، والمشهد تزيينى يفتقد الكثافة والمسئولية . والحدود التى وضعت لألوان ذلك الأدب كانت حدودا اجتماعية وليست حدودا طبيعية . ولكن بدءا من نهاية القرن الثامن عشر بدأت هذه الشفافية تهتز ، وبدأ الشكل الأدبى ينمى «قوة ثانية» مستقلة عن القوى اللغوية التى كانت تكمن فى الإيجاز والتورية ؛ بدأ يشذ ؛ يغرب ؛ يتغنى ؛ وأصبح يعرف معنى «الثقل» . ولم يعد الأدب يتذوق على أنه دائرة مغلقة فى طبقة اجتماعية خاصة ، ولكن على أنه كتلة متماسكة ، عميقة ومملوءة بالأسرار ، تحمل رائحة الحلم والتهديد معا(٧) .

على هذا النحو يعد الأسلوب ذا دلالة جماعية عامة ، يمكن من خلالها – كما كان يرى جرينجر – تصنيف عمل ما فى جنس أدبى معين ، من خلال تعرف «ما فوق الرمز» ، الذى يحدد السمات العامة للأجناس والأنواع الأدبية ، وإنما أصبح الأسلوب أقرب إلى رصد الهروب من هذه السمات العامة ، نشدانا لتحقيق السمات الفردية للمؤلف ، التى أشار بارت إلى أنها تلغى شفافية السمات العامة لكى تحل محلها الثقل والمسئولية ورائحة الحلم والتهديد معا . فالأسلوب إذن عند بارت فردى ، على حين أن الكتابة جماعية . وإذا كانت الكتابة عملية توصيلية تؤكد انتماء المتحدث إلى جماعة ، ومخاطبته إياها ، وحرصه على أن يتخذ موقفا منها ، فإن الأسلوب يمثل لغة تكتفى بذاتها ، دون أن يكون لها – بالضرورة – أبعاد التوصيل الواضحة ، التى تتوافر للكتابة . ومن هنا تتأكد غربة الكاتب وتفرده ووحشته ، بدلا من تأكد انتمائه واتصاله فى حالة الكتابة . ومن هذه الزاوية فالأسلوب أشبه بنفحة الزهر القادمة من الطبيعة ، يتم التمتع بها دون أن يتلمس لها بالضرورة «معنى» . والشعر الحديث يمثل تمثيلا واضحا هذه الظاهرة . وقد يمثلها كذلك الرقص والرسم الحديث . وفى كل هذا يبدو الأسلوب وكأنه شىء صادر عن عمق الجسد والروح معا ؛ كأنه «لغة ذات اكتفاء ذاتى ، لا تسبح

إلا فى الأعماق الأسطورية والخاصة والسرية لمؤلف ما ، لكى تولد من خلالها التشكلات الأولى للكلمات والأشياء ، وتستقر الموضوعات الكبرى» .

أما الكتابة فى هذا التصور فهى تتم نتيجة للوعى والاختيار ، وتتخذ لها هدفا معينا ، ومن هذا المنظور يفرق بارت بين ثلاثة أنماط من الكتابة :

أ ـ الكتابة الإشارية ؛ ويقصد بها معنى قريبا من الذى كان يقصده جرينجر حين تحدث عن «ما تحت الرمز» ، وهو مجمل الإشارات الاصطلاحية التى يلجأ إليها جنس من الأجناس الأدبية ، لوضع تخوم لغوية لما يدخل فى إطاره ، مثل الوزن والقافية فى الشعر ، والحوار فى المسرح ، وسيادة قانون الوحدات الثلاث (الزمان والمكان والحدث) فى بعض أزمنة الإنتاج المسرحى ، وهذا اللون من الكتابة الإشارية هو فى الواقع أقنعة تتقدم الفكرة من خلالها . وقد بلغ ازدهاره فى القرن السابع عشر ؛ وفى إطاره عادة تزدهر الخصائص المنسوبة إلى اللغة ، أكثر من ازدهار الخصائص المنسوبة إلى الكاتب .

ب ـ الكتابة ذات الدلالة ، التى تشحن بقيم لغوية معينة ، وتتحول معها فى مجتمع معين إلى ما يشبه الرمز الجبرى ، بحيث تثير من خلال طرحها مجمل القيم المرتبطة بها ، بصرف النظر عن علاقة هذه القيم بالمعنى اللغوى الأولى ، أو بالمعنى القاموسى . فكلمة «هيروشيما» فى معناها القاموسى أو الجغراق تحمل معنى محددا لمدينة معينة ؛ ولكن دلالة «القيمة» ربطتها فى المجتمع العالمى ببداية التدمير النووى الشامل ، وبما يتوالد عن هذا المعنى من أخطار تهدد الاستقرار أو السلام أو الحياة البشرية . . . الخ .

جـ ـ كتابة الالتزام ، ويقصد بها هنا الالتزام السياسى على نحو خاص ، حين يشف الكاتب من خلال استخدام مصطلحات معينة لا عن فكره فقط ، ولكن عن لونه وميوله السياسية . فالاختيار بين كلمتى «فدائى» و«إرهابى» ، و«فتح مدينة» أو «احتلالها» ، و«الثورة» أو «التمرد» ، و«الانتشار» أو «التوسع» ، و«العمال» ، أو «البروليتاريا» . . الخ ، كل هذه اختيارات تشف عن موقف الكاتب العقائدى . ويمكن من خلال تتبعها وتسجيلها الاهتداء إلى حكم معين فى هذا الاتجاه أو ذاك .

على أن هذه الأنماط الثلاثة للكتابة تتداخل ، ويمكن أن يشتمل العمل الواحد عليها جميعا ؛ لأنها تعود إلى نفس الكاتب التى يتم فيها الالتحام بين «الكتابة» و«اللغة» . وهو التحام يجعل كل تعبير متضمنا للقصد والحكم والاختيار .

إلى جانب هاتين الإجابتين من جرينجر وبارت حول الوسائل التى يتم بها التفريق بين الأسلوبى وغير الأسلوبى من الكلام ، هناك إجابات أخرى لا نريد أن نقف أمامها بالتفصيل ، وسنكتفى بالإشارة إلى بعضها إشارات سريعة[8] .

هناك فكرة الاعتماد على «المجاوزة» بمعنى اللجوء إلى تصور خط محورى يمثل المعدل العادى للاستخدام اللغوى . وتكون مجاوزة هذا الخط الافتراضى بداية الأسلوب . وقضية المجاوزة والخط المحورى قضية يلجأ إليها البنائيون كثيرا فى قياس الظواهر اللغوية . وهى تدفعهم غالبا إلى الاستعانة بعلم الإحصاء ووسائله التوضيحية . ويبالغ كثير من أتباع المذهب ومقلديه فى هذه الاستعانة ، حتى تستغلق الظاهرة الأسلوبية ذاتها ، وتتحول إلى مجموعة من الإحصائيات والجداول والرسوم البيانية والخطوط المتشابكة المستقيمة والمتعرجة . وغالبا ما يتعثر الدارس نفسه فى خيوط هذه الشبكات فلا يستطيع الخروج بنتائج واضحة . لكننا إذا أردنا أن نضرب مثالا مبسطا لظاهرة المجاوزة فيمكن اللجوء إلى المثال الشائع : إذا قلت «البحر أزرق» فأنت تتكلم وأنت فى «درجة الصفر» التعبيرية ؛ لكن عندما تقول مثل هومير : «البحر بنفسجى» ، أو «البحر خمرى» فأنت تصنع أسلوبا .

ومن وسائل التفريق أيضا بين الأسلوب والكلام أن يقال عن الأسلوب إنه هو الكلام المقصود لذاته ، الذى لا يهتم «بماذا يقول» ، ولكنه يهتم «بكيف يقول» . وهو فى نهاية المطاف يلتقى مع مبدأ المجاوزة الذى أشرنا إليه .

٣ ـ تنوع المدارس الأسلوبية :

على هذه الأسس التى أشرنا إلى بعضها تنوعت الدراسات الأسلوبية وتفرعت ، وأصبح من المتعذر أن ترصد دراسة واحدة الفروع المتشعبة لهذا العلم . ويكفى هنا أن ننقل الإحصاء الذى أجراه هاتزفيلد عن المؤلفات التى كتبت عن الأسلوب والأسلوبية خلال النصف الأول من هذا القرن (١٩٠٢ ـ ١٩٥٢) ؛ إذ وصل بها إلى ألفى مؤلف[9] ؛ أما الزوايا التى تضيئها هذه المؤلفات فهى تتعدد بتعدد زوايا النشاط الإنسانى التى تتصل باللغة . وهى فى نهاية المطاف الوسيلة الرئيسية للتعبير عن مجمل الأفكار والأحاسيس البشرية . ويضرب بير جيرو مثالا للزوايا التى يمكن من خلالها التقاط الظاهرة اللغوية الأسلوبية ودراستها ، بمدينة كبيرة ترتبط قرية ما بها بثلاثة طرق ؛ طريق رئيسى يربط بين أقاليم الدولة ؛ وطريق إقليمى ؛ وطريق متعرج يمر من خلال الغابة . فإذا أردنا أن نجرى دراسة على هذه الطرق فإن أمامنا احتمالات كثيرة :

١ ـ إما أن تقوم دراسة على الطرق فى مجملها بوصفها وسيلة ربط بين هذه المدينة وتلك القرية . ولا بد أن تهتم الدراسة بالسر وراء الأهمية التى دفعت إلى إنشاء أكثر من طريق بينهما : هل تحتاج المدينة إلى المنتجات الزراعية للقرية ؟ أو يحتاج الطلاب فى القرية إلى التردد على مدارس المدينة ، لعدم وجود نظير لها عندهم ؟ أو يحتاج القرويون إلى شراء ما يلزمهم من المحال الكبرى فى المدينة ، ويحتاج المرضى منهم إلى التردد على مستشفياتها ؟ أو أن أهل المدينة يذهبون لقضاء عطلة نهاية

الأسبوع فى هدوء ؟ . . الخ . هذا النوع يشبه فى مجال الدراسات الأسلوبية دراسة اللغة بوصفها إمكانات قائمة «بالقوة» ، توضع فى خدمة الجماعة التى تستعملها بصفة عامة .

٢ ــ يمكن أن تقوم دراسة تتبع الطوائف التى يغلب عليها استعمال طريق أو آخر من هذه الطرق : هل يأخذ الطلاب الطريق الإقليمى لأنه أنسب لاستخدام الدراجات ؟ وهل يفضل المرضى الطريق الرئيسى الذى يصب قريبا من وسط المدينة حيث المستشفى ؟ وهل يفضل المزارعون طريق الغابة لهدوئه أو لأنه أنسب لحركة الدواب ؟ وهذا النوع من الدراسة يشبه فى مجال الدراسات اللغوية والأسلوبية دراسة اللغة الجماعية التى تخصصت بالاستعمال لطائفة ما ، سواء كانت هذه الطائفة طائفة فنية أو طائفة اجتماعية . وهو تقسيم يقود إلى كثير من أنواع الدراسات الممكنة فى هذا المجال .

٣ ــ يمكن أن تتم الدراسة من خلال فرد معين : لماذا لا يستخدم هذا المزارع طريق الغابة المتعرج أبدا ؟ هل لعيب فى الطريق ؟ أو لعيب فى قدميه ؟ أو لخوف قديم من الحيوانات نشأ فى نفسه منذ كان طفلا ، وكانت جدته تقص عليه بعض الحكايات المخيفة فى هذا المجال ؟ . . الخ . وهذا النوع من الدراسة يشبه دراسة العادة اللغوية الفردية .

٤ ــ يمكن دراسة الطريق من خلال فرد معين : لماذا سلك هذا المرض فى صباح الأحد الماضى الطريق الرئيسى لكى يذهب إلى أداء الصلاة ؟ هل كان سيمر على أحد ليصطحبه معه ؟ هل كانت السماء تمطر وطريق الغابة مغلقا ؟ هل يحتاج طريق الغابة إلى حذاء قوى وحذاؤه كان مقطوعا ؟ وإذا كان كذلك ، فلماذا لم يصلحه من قبل ؟ هل لأنه لا يملك ثمن الإصلاح ، أو لأن الإسكافى كان مشغولا بزواج ابنته التى تزوجت هذا الاسبوع بعد قصة حب مشهورة فى القرية مع . . الخ . وهذا يشبه الدراسات النفسية الفردية فى الأسلوب[١٠] .

هذا المثال الذى ضربه جيرو ، والإحصاء الذى قام به هاتزفيلد ، يوضحان الصعوبة التى تكمن فى محاولة رسم «بانوراما» موجزة وشاملة فى الوقت ذاته للدراسات الأسلوبية الحديثة . ومع هذا فإنه يمكن اللجوء إلى أشهر الخيوط العامة ، وأشهر الاتجاهات التى يمكن أن يندرج تحتها كثير من التفاصيل الدقيقة . ومن هذه الزاوية يمكن رصد اتجاهين كبيرين فى دارسة الأسلوب الحديث هما : الاتجاه الجماعى الوصفى ، أو أسلوبية التعبير ؛ والاتجاه الفردى ، أو الأسلوبية التأصيلية . وسوف نحاول إعطاء فكرة عن كل من الاتجاهين .

أولا : الأسلوبية التعبيرية :

يرتبط مصطلح الأسلوبية التعبيرية Stylistique de L'expression ، وكذلك مصطلح الأسلوبية الوصفية Stylistique descriptive ، بعالم اللغة السويسرى شارل بالى (١٨٦٥ ـ ١٩٤٧) ، تلميذ اللغوى الشهير فرديناند دى سوسير (١٨٥٧ ـ ١٩١٣) ، وخليفته فى كرسى الدرسات اللغوية بجامعة جنيف . وإذا كان دى سوسير يعد مؤسس علم اللغة الحديث فإن بالى يعد مؤسس الأسلوبية التعبيرية .

كان دى سوسير من قبل قد رفض تصور المدرسة التاريخية التقليدية للغة ، الذى يقوم على أن اللغة « تصور مثالى » يقف وراء تجميع الكلمات ، مثل فكرة النجار التى تقف وراء قطعة الأثاث . وكان دى سوسير يرى أن اللغة خلق إنسانى ونتاج للروح ، وأنها اتصال ونظام رموز تحمل الأفكار ؛ فليس جانب الفكر الفردى فيها أقل جوهرية من جانب الجذور الجماعية . ومن ثم فإن الفرد والجماعة يسهمان فى إعطاء قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب ، ولا يكتفيان بتلقى القيم الجمالية عن السابقين . وهذه النقطة الأخيرة هى التى حاول بالى التركيز عليها .

كانت البلاغة القديمة فى هذا الصدد تلجأ إلى فكرة « قوائم القيمة الثابتة » ، التى تسند إلى كل شكل تعبيرى « قيمة جمالية » محددة . ومن خلال هذا التصور كان يتم تقسيم الصور إلى « صور زيادة » ، مثل التكرار والمبالغة والتتابع والإطناب ، وصور بالنقص ، مثل الإيجاز والحذف والتلميح ، والانطلاق من ذلك إلى تقسيم الأسلوب ذاته إلى طبقات : أسلوب سام ، وأسلوب متوسط ، وأسلوب مبتذل ، وما أدى إليه ذلك من رسم دائرة فرجيل فى الأسلوب كما أشرنا .

لكن نظرية « القيمة الثابتة » تعرضت لألوان كثيرة من النقد ، كان من أشهرها ما أشار إليه رينيه ويليك[١١] من أن « قيمة الأداة التعبيرية » تختلف من سياق إلى سياق ، ومن جنس أدبى إلى جنس أدبى آخر . فحرف العطف (الواو) عندما يتكرر كثيرا فى سياق قصة من قصص الكتاب المقدس ، يعطى للتعبير معنى الاطراد ، والوقار . لكن هذه الواو لو تكررت فى قصيدة رومانتيكية فإنها قد تعطى مشاعر تعويق وإبطاء فى وجه مشاعر ساخنة متدفقة .

فى مقابل نظرية القيمة الثابتة برزت نظريات أخرى ، مثل نظرية المقابلات عند ولهلم شنيدر ، التى تعتمد على رصد التوازن فى الأسلوب من خلال التقابل بين الحسى والمجرد ؛ بين عناصر النقص وعناصر الزيادة ؛ بين المحدد والفضفاض ؛ بين البسيط والمزركش ؛ بين الأسلوب الموضوعى والأسلوب الذاتى ؛ بين الأسلوب الشفاهى والأسلوب الكتابى . . . . الخ . ويهدف شنيدر من وراء فكرة التوازن إلى البحث عن قوانين القيم داخل الأسلوب ذاته ، والاهتداء إلى قوانين نابعة منه ، بدلا من قوانين القيم الثابتة التى كانت مفروضة عليه سلفا ومن خارجه .

أما شارل بالى فتقوم نظريته على دراسة ما أسماه : « المحتوى

العاطفى للغة » . وهى تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة فى الكلام . وهو يختلف منذ البدء مع البلاغيين القدماء فى أنه لا يقف بدراساته عند الصور والأنماط التقليدية المتعارف عليها ، ولكنه يمتد إلى اللغة فى حقولها التعبيرية اللا متناهية . وهو يقف على نحو خاص أمام اللغة المنطوقة ، ليلاحظ العلاقة التى يمكن قيامها بين المحتوى العاطفى والصيغة التى يصب فيها . فإذا كان موقف الشفقة يستثير عبارة مثل « يا للمسكين ! » فإن هناك علاقة أسلوبية يمكن أن تقوم من خلال التحليل بين الشفقة والتعجب والإيجاز . ويمكن اكتشاف المحتوى العاطفى للتصغير من خلال إثارته للرقة أو للضعف . كذلك يمكن تبين المحتوى العاطفى لفعل الأمر من خلال السياق والمتعلقات المحيطة به وموقعها منه ؛ فهناك فرق فى المحتوى العاطفى بين الصيغ التالية :

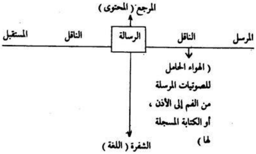
« افعل هذا ! افعل لى هذا ! بربك افعل هذا ! أرحنى وافعل هذا ! » . فمع أنها جميعا عبرت عن المعنى بصيغة الأمر الموجهة إلى المخاطب المذكر ، فإن المتعلقات تشف عن محتويات عاطفية مختلفة .

واهتمام بالى بالمحتوى العاطفى جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية . وتركيزه على اللغة المنطوقة صرفه عن الاهتمام باللغة الأدبية . وتصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة فى اللغة شده إلى دراسة « القوة التعبيرية فى لغة الجماعة» دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها . وكل هذا جعل دراسته الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية . وكذلك وضعه منهجه الذى اتبعه على رأس مدرسة الأسلوبية الوصفية ، من حيث طرحه حول التعبير سؤالا محددا هو : « كيف » وعدم اهتمامه بأسئلة أخرى تتصل بجذور التعبير أو مصادره [١٢] .

شارل بالى إذن هو رائد الأسلوبية اللغوية الجماعية الوصفية ؛ وكتاباته فى هذا المجال ، التى بدأت منذ سنة ١٩٠٥ ، أحدثت تأثيراً واسعا فى كثير من المدارس الأسلوبية التى جاءت بعده ، وعلى نحو خاص تلك التى تأثرت بالنزعة الوصفية فى منهجه . ومن هؤلاء أصحاب الاتجاه الشكلى ، الذى بدأ فى روسيا فى العشرينيات من هذا القرن ، ثم انتقل إلى أوربا مع انتقال علماء من أوربا الشرقية ، كتبوا ومازالوا يكتبون بالفرنسية والإنجليزية ، مثل رومان جاكوبسون ، وتودروف على نحو خاص . وكانت قمة تأثير هذا المنهج الوصفى فى اللجوء إلى الأسلوبية الإحصائية أو العددية ، خصوصا على يد بيير جيرو فى كتابه الخصائص الإحصائية للمفردات[١٣] ، الذى بين فيه حجم الفائدة التى يمكن أن يخرج بها الدارس من خلال رصد معجم المؤلف ، ودلالة تكرار كلمة ما عددا معينا من المرات . ومن خلاله أمكن - كما فعل جيرو نفسه - مناقشة نسبة كتاب لمؤلف أو تأكيد نسبة كتاب مشكوك فيه ، وذلك من خلال رصد نسبة التردد العامة للمفردات . وقد تابعت الحركة الأمريكية منهج جيرو الإحصائى ، وظهرت دراسات كثيرة أبرزها ما كتبه سدلو Sedlow .

الأسلوبية البنائية : هى أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعاً الآن ، وعلى نحو خاص فيما يترجم إلى العربية أو يكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة . وهى تعد امتدادا متطورا لمذهب بالى فى الأسلوبية الوصفية ، كما تعد أيضا امتدادا لآراء دى سوسير الشهيرة ، التى قامت على التفرقة بين ما يسمى اللغة Langue وما يسمى الكلام Parole . وقيمة هذه التفرقة تكمن فى التنبه إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة فى اللغة بالقوة ، يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين ، ودراسة الأسلوب الفعلى فى ذاته ؛ أى أن هنالك فرقا بين مستوى اللغة ومستوى النص ؛ والبلاغة التقليدية لم تكن تعهد هذا التفريق . وقد أخذ هذا التفريق أسماء ومصطلحات مختلفة فى فروع المدرسة البنائية ؛ فجاكوبسون يدعو إلى التفريق بين الثنائى (رمز - رسالة) Code - Message وجيوم يطلق عليه (لغة - مقالة) Langue - Discours ؛ أما جمسليف فيجعل التقابل بين (نظام - نص) Systéme - Texte ؛ ويتحول المصطلح عند تشومسكى إلى ثنائية بين (قدرة بالقوة - ناتج بالفعل) competance-performance . وهذه المصطلحات على اختلافها تشف عن مفهوم متقارب فى دراسة اللغة والأسلوب ، كان قد أطلق شرارته دى سوسير ، وطوره بالى ، وأكمله البنائيون المعاصرون . ويركز جيوم على أثر هذه التفرقة فى الأسلوب ، حين يبين أن هناك فرقا بين « المعنى » و« فاعلية المعنى » فى النص ، وأن كل « رمز » يمر بمرحلة « القيم » الاحتمالية على مستوى المعنى ، ومرحلة « القيمة » المحددة المستحضرة على مستوى النص . وقد تقود المبالغة فى هذا التحليل إلى القول بأن الرمز اللغوى لا يوجد له معنى قاموسى ، ولكن توجد له استعمالات سياقية[١٤] .

أما رومان جاكوبسون فقد ركز فى تحليله للثنائى (رمز - رسالة) على الجزء الثانى منها - دون أن يهمل الأول - لأنه يعتقد أن « الرسالة » هى التجسيد الفعلى للمزج بين أطراف هذا الثنائى . وهو مزج عبر عنه جاكوبسون حين سمى إحدى دراساته حول هذه القضية : « قواعد الشعر وشعر القواعد » Grammaire de la poésie et poésie de la grammaire وهو يعنى بقواعد الشعر دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية فى اللغة ؛ وبشعر القواعد دراسة الفعالية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق . لقد تصور جاكوبسون خريطة تجسيدية توضح المراحل التى تمر بها « الرسالة » بين المرسل (المتكلم أو المؤلف) والمستقبل (السامع أو القارىء) . وهذه الخريطة يمكن أن ترسم على النحو التالى :



وكل اتصال بشرى لغوى يحمل بالضرورة هذه العناصر ، سواء كان اتصالا مباشرا أو غير مباشر . والوسائل اللغوية التى يتم بها التوصيل تختلف تبعا لعوامل كثيرة ، ولكن تبقى لها بعض الثوابت التى تتحكم فى هيكل البناء اللغوى ، ويمكن أن تكون مفتاحا له . وهذه الثوابت يسميها جاكوبسون الموصلات أو مغيرات السرعة ؛ ومن بينها هذا التقسيم الثلاثى للضمائر إلى ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب ، الذى يلتقى مع تقسيم ثلاثى لوظائف اللغة ، يتمثل فى الوظيفة التعبيرية (أنا المتكلم) ، والوظيفة التأثيرية (أنت المخاطب) ، والوظيفة الذهنية (هو الغائب) ؛ ويلتقى أيضا مع تقسيم ثلاثى فى العمل الأدبى ، يتمثل فى المؤلف (أنا) والقارىء (أنت) والشخصيات (هو) ؛ ويرتبط ذلك فى النهاية بميول بعض الأجناس الأدبية إلى استعمال بعض هذه الموصلات أو مغيرات السرعة دون بعضها الآخر . فالشعر الملحمى مثلا يركز على استعمال ضمير الغائب ، ومن ثم على الوظيفة الذهنية للغة فى حين أن الشعر الغنائى يركز على ضمير المتكلم ومن ثم على الوظيفة التعبيرية .

لقد طرحت مدرسة الأسلوبية البنائية مبادئها تلك فى صور تطبيقية على كثير من الأعمال الأدبية ، مثل التحليل الدقيق الذى قدمه ليفى شتراوس ورومان جاكوبسون لقصيدة القطط لبودلير سنة ١٩٦٢ فى مجلة « الإنسان » ؛ ومثل الدراسة العميقة الغنية حول « بناء لغة الشعر » التى كتبها جون كوين وترجمت إلى معظم لغات العالم الكبرى ، وترجمت إلى العربية مؤخرا[١٥] . ونتاج المدرسة البنائية من السعة بحيث لا يمكن الوقوف أمامه بالتفصيل الآن[١٦] ، لكننا نود فقط أن نشير إلى أنه إذا كان البنائيون قد تابعوا الخيط العام للأسلوبية التعبيرية عند « بالى » ، وتابعوا أيضا المنهج الوصفى عنده ، فإنهم تلافوا نقصا وقعت فيه مدرسة بالى حين قصرت اهتماماتها على اللغة المنطوقة من ناحية ، وحين أحجمت عن وضع تصوراتها اللغوية موضع التطبيق من ناحية ثانية . وكان نتيجة ذلك أن ظلت هذه المدرسة بمعزل عن الحركة الأدبية فى أوربا والعالم فى القرن العشرين . لكن مدرسة البنائيين غمست نفسها فى قلب الحركة الأدبية ، وأصبحت كتاباتهم عن كورنى وراسين وموليير وفكتور هيجو وبودلير وشاتوبريان وبروست وفلوبير وبلزاك وغيرهم رمزا لمدرسة حية ، زاوجت بين الدراسات اللغوية والنقدية ، وأخصبت الفرعين فى وقت واحد . غير أن هذه المزاوجة بين الدراسات اللغوية والنقدية ليست بدورها من ابتكار البنائيين ، وإنما هى ترجع إلى اتجاه آخر فى دراسة الأسلوب كان قد واكب اتجاه « شارل بالى » فى الأسلوبية التعبيرية الجماعية ، فى الربع الأول من هذا القرن ، وهو اتجاه المدرسة المثالية الألمانية ؛ وهو ما يطلق عليه اسم الأسلوبية الفردية ، أو الأسلوبية الأدبية ، الذى يندرج تحت الأسلوبية التأصيلية ؛ وهو ما نود الوقوف أمامه فى الفقرات التالية :

ثانيا : الأسلوبية التأصيلية .

إذا كانت السمة العامة للأسلوبية التعبيرية الوصفية هى طرح السؤال : « كيف » حول النص المدروس ، فإن الأسلوبية التأصيلية La stylistique génétique تهتم بأسئلة أخرى مثل « من أين » و « لماذا » ، وهذا اللون من التساؤل يقود الباحث بحسب اتجاه المدرسة التى ينتمى إليها ، وبحسب لون اهتماماتها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية أو الأدبية . . الخ . ويمكن أن نقف سريعا أمام اتجاهين من اتجاهات المدرسة التأصيلية :

١ ـ الأسلوبية النفسية الاجتماعية :

فى سنة ١٩٥٩ كتب الباحث الفرنسى هنرى موريير كتابا عن « سيكولوجية الأسلوب »[١٧] ، طرح فيه نظريته التى حاول من خلالها استكشاف ما أسماه « رؤية المؤلف الخاصة للعالم » من خلال أسلوبه . واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل « الأنا العميقة » ، وأن هذه التيارات ذات أنماط مختلفة . والتيارات الخمسة الكبرى هى : القوة والإيقاع والرغبة والحكم والتلاحم ؛ وهى الأنماط التى تشكل نظام « الذات الداخلية » .

وقد يظهر كل نمط منها فى شكل إيجابى أو سلبى ؛ فالقوة قد تكون قاعدتها الشدة أو الضعف ، والإيقاع قد يكون متسقا أو ناشزا ، والرغبة قد تكون صريحة أو مكبوتة ، والالتحام قد يكون واثقا أو مترددا ، والحكم قد يكون متفائلا أو متشائما .

ويحاول موريير أن يربط بين هذه الخواص والألوان التعبيرية التى تلتقى معها ، كالأفعال والصور ، واختيار صيغة المضارع أو المستقبل أو الأمر ، واستخدام علامات الترقيم على نحو معين ، واللجوء إلى الإكثار من وضع النقط أو علامات التعجب أو علامات الاستفهام ، واللجوء إلى ألوان من الحروف الصوامت ، أو الإكثار من استخدام حروف ذات مخارج متقاربة ، ودلالات ذلك كله على ما يسود « الأنا العميقة » . وهذه المحاولة ـ على جودتها ـ يعيبها ـ كما يرى بيير جيرو ـ كثرة التفريعات والتقسيمات ، واحتمال عدم دقة النتائج . فما قد

يسفر عنه التحليل على أنه خاصة للأنا العميقة عند راسين قد يكون فى النهاية خاصة للتراجيديا الكلاسيكية. ويبقى أيضا أن هذا المنهج به ظلال من المنهج البيوجرافى ، الذى يعامل إنتاج المؤلف على أنه صدى لحياته ؛ وهو منهج أثبتت المناقشات النقدية العميقة التى دارت حوله أنه غير صلب العود .

٢ ــ الأسلوبية الأدبية :

تعد الأسلوبية الأدبية أخصب ما تفرع عن فكرة « الأسلوبية التأصيلية » ، وأكثره تأثيرا فى تاريخ « التعبير » فى القرن العشرين ، بل إن رواد هذه المدرسة من المثاليين الألمان ـ كارل فسلر وليو سبيتزر على نحو خاص - يعدون من رواد حركة الأسلوبية فى القرن العشرين . كانت الاتجاهات التى سادت فى النقد الأدبى فى القرن التاسع عشر ، والتى تنسب إلى آراء فولتير وستاندال وسانت بيف وهيبوليت تين وغيرهم ، قد دخلت فى مأزق بعد جيل الرواد بسبب عدم ارتباطها الوثيق باللغة ، ومن ثم تعرضها للاختلاف الشاسع بين وجهات نظر النقاد ، أو للابتعاد عن الحقول الأدبية . ونبه كارل فسلر K. Vossler فى أوائل القرن إلى ضرورة الاهتمام باللغة فى التاريخ الأدبى : « لكى ندرس التاريخ الأدبى لعصر ما ، فإنه ينبغى على الأقل الاهتمام بالتحليل اللغوى بنفس القدر الذى يهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص »[١٨] لكن الذى نما بهذا الاتجاه وحوله إلى نظرية متكاملة فى النقد اللغوى أو الأسلوبية الأدبية هو العالم النمساوى ليوسبيتزر Leo Spitzer . وقد كتب مؤلفا مهما عن علم اللغة والتاريخ الأدبى Linguistics and Literary History . وفى مقدمة هذا الكتاب عرض سبيتزر للمنهج الذى اتبعه هو فى دراسة سرفانتس ، وفيدر ، وديدرو ، وكلوديل . وتتلخص خطوات المنهج عند سبيتزر فى النقاط التالية :

١ ــ المنهج ينبع من الإنتاج وليس من مبادىء مسبقة . وكل عمل أدبى فهو مستقل بذاته كما قال برجسون .

٢ ــ الإنتاج كل متكامل ، وروح المؤلف هى المحور الشمسى الذى تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه ؛ ولابد من البحث عن التلاحم الداخلى .

٣ ــ ينبغى أن تقودنا التفاصيل إلى « محور العمل الأدبى » ؛ ومن المحور نستطيع أن نرى من جديد التفاصيل . ويمكن أن نجد مفتاح العمل كله فى واحدة من تفاصيله .

٤ ــ نحن نخترق العمل ونصل إلى محوره من خلال « الحدس » ، ولكن هذا الحدس ينبغى أن تمحصه الملاحظة فى حركة ذهاب وعودة ، من محور العمل إلى حدوده ، وبالعكس . وهذا الحدس فى ذاته هو نتيجة الموهبة والتجربة والتمرس فى الإصغاء إلى الأعمال الأدبية .

٥ ــ عندما يتم إعادة تصور عمل ما فإنه ينبغى البحث عن موضعه فى دائرة أكبر منه ، هى دائرة الجنس الذى ينتمى إليه ، والعصر ، والأمة ؛ فكل مؤلف يعكس روح أمته .

٦ ــ الدراسة الأسلوبية ينبغى أن تكون نقطة البدء فيها لغوية ، ولكن يمكن لجوانب أخرى من الدراسة أن تكون نقطة البدء فيها مختلفة : « إن دماء الخلق الشعرى واحدة ، ولكننا يمكن أن نتناولها بدءا من المنابع اللغوية ، أو من الأفكار ، أو من العقدة ، أو من التشكيل » . ومن خلال هذه النقطة وضع سبيتزر طريقا بين اللغة وتاريخ الأدب .

٧ ــ الملامح الخاصة للعمل الفنى هى « مجاوزة أسلوبية » فردية ؛ وهى وسيلة للكلام الخاص ، وابتعاد عن الكلام العام . وكل « انحراف » عن المعدل فى اللغة يعكس انحرافا فى مجالات أخرى .

٨ ــ النقد الأسلوبى ينبغى أن يكون نقدا تعاطفيا بالمعنى العام للمصطلح ؛ لأن العمل كل متكامل ، وينبغى التقاطه فى « كليته » وفى جزئياته الداخلية .

لقد كان هذا المنهج التفصيلى الذى أورده سبيتزر فى مقدمة كتابه الذى أشرنا إليه[١٩] ذا أثر كبير فى إخصاب النقد الأدبى وتخليصه من بعض الآثار السلبية للاتجاه الوضعى الذى كان لانسون يمثل قمته فى بدايات القرن ، وارتكزت فى النقد الأدبى مبادىء لم تكن شائعة من قبل .

(أ) النقد ينبغى أن يكون داخليا ، وأن يأخذ نقطة ارتكازه فى محور العمل الأدبى لا خارجه .

(ب) أن جوهر النص يوجد فى روح مؤلفه ، وليس فى الظروف المادية الخارجية .

(ج) على العمل الأدبى أن يمدنا بمعاييره الخاصة لتحليله ؛ وأن المبادىء المسبقة عند النقاد الذهنيين ليست إلا تجريدات تعسفية .

(د) أن اللغة تعكس شخصية المؤلف ، وتظل غير منفصلة عن بقية الوسائل الفنية الأخرى التى يملكها .

(هـ) أن العمل الأدبى بوصفه حالة ذهنية لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الحدس والتعاطف .

ولقد أثار منهج ليو سبيتزر جدلا شديدا ، بدءا من الربع الأول من هذا القرن ، وعلى نحو خاص من أتباع دى سوسير وشارل بالى ، الذين كانوا يهدفون إلى إقامة الأسلوبية اللغوية الخالصة . لكن من ناحية أخرى تكونت مدرسة أسلوبية حول مبادىء سبيتزر ، أطلق عليها اسم : **الأسلوبية الجديدة** ، أو **الأسلوبية النقدية** ، وتركزت على نحو خاص فى الولايات

المتحدة الأمريكية عند علماء مثل داماسو ألونسو Damaso Alonso وهاتزفيلد Hatzfeld ، وامتدت آثارها كذلك - كما رأينا - لتؤثر على اتجاه أصحاب الأسلوبية البنائية ، ولتتضافر آثارها مع آثار المدرسة التى كانت منافسة لها ، وهى مدرسة الأسلوبية التعبيرية عند شارل بالى ، فى خلق اتجاه نقدى لغوى ، يحظى اليوم باحترام اللغويين والنقاد والمبدعين ، ويقترب بهذا الفرع من فروع الدراسات الإنسانية من روح العلم التجريبى فى شكل الأسلوبية الحديثة .

الهوامش

(١) G. Mounin: Stylistique Encyclopedia Univer. V. 15. p. 466

(٢) Le Petit Robert. 1976. pp. 1622 et 1700.

(٣) Pierre Guiraud. La stylistique. Paris 1975. p. 17.

(٤) Ibid.

(٥) R. Wellek. La theorie litteraire. La traduction francaise. paris. 1971. p. 241.

(٦) M. Dufrenne. Style. Encylopedia Universale. V. 15. p. 463.

(٧) Roland Barthes. Le degré zero de l'ecriture. Paris 1972, p. 8.

(٨) Voir. G. Mounin. op. cit.

(٩) A Critical Bibliography of the New Stylistics (1902 - 1952) cite par Guiraud. op. cit.

(١٠) Voir. P. Guiraud. La stylistique. op. cit, pp. 61 et suivantes.

(١١) La theorie litteraire. op. cit. p. 246.

(١٢) Ph. Van-Tieghem. Stylistique. dictionnaire der litteratures. paris 1968. V. 3. P. 3753.

(١٣) Les caracteres statistique du vocabulaire. Paris 1954.

(١٤) Voir; T. Todorov: Ou'est- ce que le structuralisme? Paris 1968: Introduction generale.

(١٥) ترجمنا هذه الدراسة إلى العربية وقد نشرت مقدمتها بعنوان « مقدمة فى بناء لغة الشعر » بمجلة « المنتدى » الخليجية عددى يونيو ويوليو سنة ١٩٨٤ ، وترجمة الدراسة كاملة مع التقديم لها والتعليق عليها تحت الطبع الآن .

(١٦) لمزيد من التفاصيل راجع مقدمتنا لترجمة بناء لغة الشعر .

(١٧) La psychologie des styles. paris 1959. cité par. p. Guiraud op. cit.

(١٨) R. Wellek. op. cit.

(١٩) Voir. P. Guiraud. op. cit. pp. 65 et suivantes.

الأسلوب الأدبي

من كتاب "مناهج علم الأدب"

ليوزف شتريلكا

شروط أولية عامة : يتمثل أهم الشروط الأولية بالنسبة لمناهج علم الأدب في مجال الأسلوب في تحديد مفهوم الأسلوب الأدبي وتعريفه ؛ فهناك طائفة كبيرة جدا من الأخطاء ـ منها الأخطاء المثمرة المفيدة ؛ ومنها الأخطاء السقيمة الخطيرة ـ تولدت عن مجرد الجمع أو الخلط بين الأسلوب الأدبي ومفاهيم أسلوبية أخرى ، سواء كانت هذه المفاهيم الأسلوبية خاصة بفنون أخرى لا تقوم على اللفظ ، أو خاصة بلغة أخرى غير فنية .

والحق أن الموضوع من التعقيد بحيث يصعب علينا اللجوء إلى طريقة النفي لتعريف الأسلوب الأدبي ، كأن نقول إن الأسلوب الأدبي ليس كذا أو ليس كذا . وليس من شك في أن الأسلوب الأدبي شيء آخر غير علم الأسلوب المعياري ، الذي يعلمنا كيف نكتب خطابات جيدة ، أو موضوعات إنشائية جميلة ؛ وأنه أيضاً شيء آخر غير المفهوم الأسلوبي المعروف في تراث علم البلاغة المدرسية عند الأقدمين . ولكن محاولة التعريف تزداد صعوبة عندما ننظر إلى المفهوم الأسلوبي في علم اللغة أو في علم الفنون الأخرى . وإذا كانت البحوث الأسلوبية التي تجرى في مجال علم الأدب ، بحثاً عن الموضوع والهدف ، لا تطابق البحوث المناظرة لها ، التي تجرى في مجال علم اللغة أو علوم الفنون الأخرى ، فإننا لا نستطيع أن ننكر أن هناك بين هاتين الطائفتين من البحوث نقاط تماسّ وخطوطاً متوازية وأموراً مشتركة تتمثل في طبقات من المواد بعضها فوق البعض الآخر : فهناك مسارات متوازية تسلكها بعض مشكلات تحديد الأنماط ، ومحاولات الاستيعاب المنهجية لمبادىء التشكيل في علم الأدب والعلوم المنصبة على الفنون الأخرى ، إلا أن الأسلوب الأدبي يظل مرتبطاً بعلم اللغة عن طريق المادة اللغوية التي يصدر عنها . وهناك معارف في مجال علم اللغة ، يمكن أن يفيد منها عالم الأدب . وأيا كان الأمر فهناك اختلاف من الناحية المبدئية بين أن يقوم الإنسان ببحوث أسلوبية على لغة ما ، أو أن يقوم بدارسات على الأسلوبيات المقارنة أو العامة من ناحية ، وبين أن يسعى الإنسان إلى استيعاب أسلوب أدبي وتصويره من ناحية ثانية . ولقد كان رينيه وليك[1] محقاً في تأكيده هذا الاختلاف ؛ فقد أدى انصراف الباحثين عن التأمل في مناهجهم ، وكذلك الاتجاهات الساعية إلى المطلق في العلوم ، إلى أن زادت المشكلات غموضاً بدلاً من أن تزداد وضوحاً . وحتى في مجال الأسلوب المرتبط أشد الارتباط باللغة ، نجد أن هناك اختلافاً جوهريا بين أن يدرس الإنسان أسلوباً لغوياً بصفة عامة ، أو أن يدرس أسلوباً أدبياً ؛ بل هناك ـ أولاً وقبل كل شيء آخر ـ اختلاف بين أن يدرس الإنسان الأسلوب الأدبي من منطلق مناهج علم الأدب ، أو يدرسه من منطلق علم اللغة .

ومن المؤكد أن هوجو كون[٣] على حق فى تنبيهه إلى أن عالم الأدب يحتاج فى دارساته التحليلية على الأقل إلى قدر من علم اللغة ، يكفى للفهم اللغوى للنصوص ، كما يحتاج عالم اللغة إلى قدر من المقولات الأدبية ، يكفى للإحاطة اللغوية بالنصوص الأدبية . ومع هذا فليس هناك شىء يفتقر إلى المشروعية أكثر من أن يقوم عالم الأدب بقصر كل الظواهر اللغوية ، بما فيها الظواهر غير الأدبية ، على مقولات أدبية ، أو يحاول عالم اللغة قصر المشكلات الأسلوبية الأدبية على مقولات لغوية . فعلى الرغم من أن علم الأدب وعلم اللغة ، فى مجال الأسلوب على وجه الخصوص ، يهتمان جزئياً بالظواهر اللغوية نفسها ، فإن هدف كل علم يختلف عن هدف العلم الآخر كل الاختلاف . ثم إن موضوع علم الأدب لا ينطبق على موضوع علم اللغة إلا جزئياً ولا يمكن بحال من الأحوال أن يكونا شيئاً واحداً .

ومن الممكن أن تكون المعلومات اللغوية ، بدءاً بالفونولوجيا ،ووصولاً إلى الكلمة والعبارة ، بل إلى الأشكال والأبنية التى تتجاوز الجمل - إذا أخذنا برأى كايزر[٣] وليفين[٤] - مهمة بالنسبة إلى علم الأدب . وهكذا يلوح الوضع أكثر تعقيداً ، نظراً إلى أن العلاقة بين اللغة والأدب علاقة ديالكتيكية ؛ فليست اللغة وحدها هى التى تؤثر على الأدب ، بل إن الأدب بدوره يؤثر على اللغة . على أن الشىء الذى يهم علم الأدب والإحاطة به هو ماذا صنع دانتى وتشوسر وجوته وبوشكين للأدب ، لا ماذا صنعوا للغة . وإذا كانت هذه المشكلات يتداخل بعضها فى البعض الآخر ، فليس معنى هذا أنها واحدة فى جوهرها . ولقد بيّن وليك[٥] فى أكثر من موضع أن السؤال عن الأسلوب الأدبى ليس من شأن علم اللغة ، وأن الأدب من حيث هو ظاهرة ليس تابعاً كل التبعية للغة . ولهذا فإن ممثلى المناهج اللغوية الموضوعيين والكيّسين ، مثل نيكولاس رويت[٦] ، عندما يدرسون الأسلوب الأدبى لا يفتأون ينبهون إلى أن حدود مجال علم اللغة لابد من تجاوزها إذا أراد الإنسان أن يحيط إحاطة كاملة نسبياً بالظواهر الأدبية . ولهذا فإن المحاولات الشبيهة بمحاولات جيمس ثورن[٧] ، التى تقوم على إجراء تحليلات للأسلوب فى إطار نماذج نحوية متطورة ، ستظل - على أكثر تقدير - مقصورة على نتائج جزئية ، ولن تصل - حتى فى أكثر الحالات توفيقاً - إلى الوفاء التام بمطالب الأسلوب الأدبى من حيث هو ظاهرة متكاملة .

وهناك من علماء الأدب ، أمثال ريشارد أومان[٨] ، من ينتظرون من علم اللغة ، وبخاصة من النموذج التحويلى للنحو التوليدى ، توضيح مشكلات الأسلوب الأدبى توضيحاً يشمل اتجاهين : أولاً توضيح المسائل الرئيسية الأساسية النظرية العامة ، وثانياً تحسين الناحية التطبيقية فى تحليل الأسلوب . ولكننا إذا أنعمنا النظر فى كلام ريشارد أومان ، اكتشفنا أن توقعاته فى مجال التوضيح النظرى هى أقرب إلى التفكير التنبؤى منها إلى الاعتماد على النتائج المثبتة ؛ وأن محاولته تحسين الناحية التطبيقية فى تحليل الأسلوب تنحصر فى وصف شكلى للأسلوب ، دون أن تخطو الخطوة الجوهرية إلى التفسير النقدى والدلالى .

وعندما قام رينيه وليك[٩] ، فى ختام مؤتمر درست فيه مشكلات الأسلوب اللغوى من وجهة نظر علم النفس ، وعلم الأنثروبولوجيا الثقافية ، وعلم اللغة ، وعلم الأدب ، بعرض خلاصة نقدية تقويمية أخيرة بوصفه ممثلاً لعلم الأدب ، ذكر علم الأدب قائلاً عنه إنه العلم الذى ينبغى عليه ، وهو يدرس الأبنية والقيم الأدبية ، أن يستخدم النتائج التى يصل إليها علم اللغة شاكراً ، ولكنه بيّن بما لا يدع مجالاً للشك ، أن هناك نقطة يتجاوز فيها موضوع الأدب إدراك علم اللغة ويمتنع عليه . وهناك - على العكس - حالات يؤدى فيها الفصل الأساسى بين الأسلوب اللغوى والأسلوب الأدبى إلى نتائج تحوطها المشكلات . أما توربين[١٠] فينظر بعد هذا الفصل بين الأسلوب اللغوى والأسلوب الأدبى إلى مشكلة الأسلوب الأدبى من ناحية المعنى التربوى للأدب . وهنا يحق لنا أن نتساءل عما إذا كان توربين قد أخذ جانب المضمون وانحاز إليه انحيازاً مفرطاً . ويحق لنا أن نتساءل أيضاً عن المقصود بالمعنى التربوى ، وهل هو مذهب حزب من الأحزاب ، أو هو الإنسانية بمفهومها الشامل .

ليس مجال البحث فى الأسلوب هو أفسح مجالات علم الأدب وأكثرها قرباً من المركز ، بل هو أيضاً المجال الذى يقل فيه الاتفاق والوضوح . وإذا كان بعض علماء الأدب وعلماء اللغة يرون أنه من المهم أن يعهد بدارسة الأسلوب إلى علم آخر هو علم الأسلوب ، يتجاوز حدود علومهم ، فإن هذا الرأى لا يعين على إيضاح شىء . والكتب التى تحمل عنوان « علم الأسلوب » لا تدّعى كلها أنها تسعى إلى إيضاح غوامض الأسلوب الأدبى ؛ هذا إلى أنها مختلفة فى مبناها أشد الاختلاف ؛ فمنها علم الأسلوب العام ، ومنها علم الأسلوب المقارن ،وهما يتصلان باللغة على نحو عام ، ويستبعدان الأسلوب الأدبى أحياناً ، أو يضمانه إليهما فى بعض الأحيان .ونحن نلاحظ - من الناحية الأخرى - أن الطموح إلى مثل هذه الأهداف البعيدة لا يأخذ دائماً شكل « علم أسلوب » يضمه كتاب بين دفتيه . فهذا هو دامازو ألونزو[١١] - على سبيل المثال - يشرح فى كتابه الشهير « الشعر الأسبانى » ، رأيه المتمثل فى أن علم الأسلوب هو فى حقيقته علم الأدب أصلاً . أماوليك[١٢] فيرفض بحق هذا الرأى ، نظراً لأن استيعاب العمل الأدبى يحتاج بالضرورة إلى موضوعات ومناهج تتجاوز المستوى اللغوى البحت ؛ فهذه المناهج والموضوعات ضرورية بالنسبة لعلم الأدب . أما ألفين أويستيس[١٣] فيطلق تعميمات تصل به إلى حد القول عن أصحاب علم الأسلوب من الفرنسيين إنهم يتجهون وجهة وضعية ، وإنهم يطمحون إلى هدف بعيد هو تكوين علم خاص للأسلوب ، يتضمن نظرة شاملة على كل العناصر الأسلوبية للغة . وهناك مؤلفات عدة ، منها مؤلفات جيرو[١٤] وسكيافيني[١٥] ، يبدو أنها تؤكد ،

بالإضافة إلى اراء ألونزو ، أن هناك بصفة عامة اتجاهاً من هذا النوع بين أصحاب علم الأسلوب الفرنسيين والأسبان والإيطاليين .

وليس علم الأدب هو وحده الذى لايمكن قصره هو وموضوعه على اللغة ؛ كذلك الأسلوب نفسه ، لايمكن أن يعد هو واللغة شيئاً واحداً ، بل الأسلوب يتكون من سمات خاصة فى نوعية المعالجة اللغوية فى وقت ما . ولقد نبه ستيفين أولمان[١٦] إلى أن الأبعاد والمناهج المختلفة فى دارسات الأسلوب تشترك بعامة فى شىء واحد ، هو افتراض وجود هذه السمات المميزة للأسلوب ؛ وهى سمات تفصل الأسلوب عن اللغة بصفة عامة . وليس هناك إنسان يخطر بباله أن ينظر إلى أسلوب عمل أدبى مثلاً على أساس أنه مطابق للحصيلة اللغوية للعمل ، بل من الواضح أن أسلوب العمل يأتلف من سمات معينة مميزة ومكونة للأبنية . هذه السمات تمثل وحدة متكاملة ، ولكنها لا تطابق الحصيلة اللغوية الكاملة للعمل . ويستنتج أولمان من ذلك أن علم الأسلوب لا يمكن ـ لهذا السبب ـ أن يكون فرعاً من علم اللغة ، بل هو علم خاص مواز لعلم اللغة ، يبحث فى الظواهر اللغوية نفسها ، ولكن من وجهة نظره الخاصة . وليس هناك ـ من ناحية علم الأدب ـ اعتراض على هذا فيما يختص بالأسلوبية الأدبية ، مادام علم الأسلوب هذا يدخل فى إطار أكبر هو إطار مناهج علم الأدب ، ولا ينطلق من استقلال ذاتى لعلم الأسلوب فيقصر المشكلات الأدبية على مشكلات أسلوبية لا أدبية .

كانت لفظة أسلوب Stil تطلق أصلاً على السمة الشخصية لخط اليد ، ثم استخدمت فيما بعد للدلالة على النوعية الخاصة لرسم خطوط الكلمات المكتوبة ـ كأن تكون الحروف قصيرة وسميكة ومتباعدة مثلاً ـ ومنها انتقلت إلى النوعية الخاصة للتعبير اللغوى لما هو مكتوب . وتفترض « النوعية الخاصة » أولاً وجود إمكان اختيار حر بين نوعيات مختلفة ممكنة ؛ واختيار هذه النوعية الخاصة هو قوام الأسلوب ، فما يقوم الأسلوب على الحصيلة الكلية للمكتوب . ولقد نبه ريتشارد أومان[١٧] إلى أن التمييز المهم بين المكونات الثابتة والمكونات المتغيرة فى الأدب ليس على مايلوح لنا من الوضوح . بل إن المشكلة تزداد تعقيداً ؛ حيث إن الأمر لا يمكن أن يتلخص فى مجرد المقابلة الجامدة بين المعايير اللغوية غير المتغيرة من ناحية ، وإمكانات الاختيار المتاحة التى تتسم هى أيضاً بأنها غير متغيرة من ناحية ثانية ، وإنما حقيقة الأمر هى أن هذه العوامل كلها تخضع لعملية تحور فى إطار التطور التاريخى . يضاف إلى هذا أن إمكان الاختيار الحر ليس عشوائياً ، بل هو أيضاً يدخل فى إطار يحكمه التطور التاريخى .

وأما أن هناك « نوعية خاصة » فيفترض فى المقام الثانى أن تكون هناك صفات خاصة مميزة لهذه الصفات النوعية ، وأن هذه الصفات هى التى تحدد الجوهر الحقيقى لهذه النوعية . إنها تتحدد عن طريق تكرار أبنية داخلية وخارجية ، تترك بصماتها على الشكل . وهذه الأبنية تميز هذه النوعية الخاصة عن غيرها من نوعيات التعبير المشابهة تميزاً يشهد عليه التكرار على نحو غير مألوف . وليس المقصود انحيازاً صارماً لايعرف الاستثناء ، وإنما المقصود هو اتجاهات عامة ، وميول إلى ناحية بعينها . ولهذا نجد أن لوبومير دوليزيل[١٨] عندما أجرى محاولة تقوم على الوصف العلمى الإحصائى ، وصف الأسلوب بأنه مفهوم احتمالى . وهذه التسمية لا تعبر عن شىء آخر سوى ما أطلق عليه فى تراث العلوم الأدبية والفكرية اسم المفهوم النمطى .

لكن الأعمال الأدبية تتضمن مجموعات مختلفة من « النوعيات الخاصة » للتعبير ، لا تمثل الأسلوب فى الأحوال كلها ؛ فقد تكون سمات أسلوبية متفرقة ، وقد تكون وسائل أسلوبية ، وقد تكون تكنيكاً أو طريقة ؛ وهى كلها أشياء أقل من الأسلوب ، أو هى أجزاء متفرقة فى مواجهة الأسلوب من حيث هو ظاهرة كلية متكاملة . وقد أكد الممثلون الكلاسيكيون لبحوث الأسلوب الألمانية ، مثل ڤالتسل[١٩] ، وأهم الممثلين للشكلانية الروسية ، مثل زيرمونسكى[٢٠] ، أن هذه الكلية المتكاملة هى السمة الأساسية للأسلوب . كذلك نوّه ميشال ريفاتير[٢١] بهذه الكلية المتكاملة ، مستعينا بمفاهيم لغوية حديثة ، وأعلن لوبومير دوليزيل[٢٢] إيمانه على الأقل بالفكرة الأساسية المجردة ، التى تقوم عليها هذه الكلية المتكاملة من منطلق مناهج رياضية إحصائية ؛ فهو يطلب من أى نظرية أسلوبية أن تقدم وصفا للأسباب وللعوامل الأساسية المسئولة عن اختلاف الأساليب .

ويرى أولريش ليو[٢٣] أن الأسلوب يعنى الكلية المتكاملة الشاملة لكل السمات المتفرقة ، التى تتسم بها « كيفية » التعبير . ومن البديهى أن النوعية الخاصة لكيفية التعبير ترتبط « بالمعبّر عنه » ؛ فليس من الممكن أساساً أن نفصل بين « كيف نعبر » و« عما نعبر » . ولا يعنى هذا مطلقاً تطابق العمل والأسلوب ، وإنما يعنى فقط أن الأسلوب يرتبط بالكلية المتكاملة الشاملة للنوعية الخاصة للتعبير عما يعبر عنه العمل . الأسلوب يرتبط بالأبنية الخاصة التى تنشأ عن تفاعل كثير من السمات الأسلوبية المتفرقة للعمل ـ من ناحية النحو والإيقاع والبحر والصور البلاغية . . الخ . وهذه الكيفية الكلية للنوعية الخاصة للتعبير لا يمكن بطبيعة الحال فصلها عن الشىء الذى ينصب عليه التعبير ؛ فلا فصل بين الـ « كيف » والـ « ماذا » . وعلى هذا النحو أيضاً تقوم نظرية ويمسات[٢٤] الأسلوبية ، التى ترى أن الأسلوب هو المعنى . وقد عرض ويمسات نظريته هذه فى إطار دراسته الممتازة للأسلوب النثرى لصامويل چونسون .

ويلفت النظر فى المجال الأساسى للبحوث الأسلوبية أن أهم ممثلى الاتجاه الجديد إلى التشكيل العلمى لنظريات علم الأدب ـ مثل ريتشارد أومان[٢٥] ـ يحرصون على الإشارة الواضحة إلى أن أفضل الدراسات ، من الناحية العملية ومن ناحية النتائج ، هى الدراسات التى قام بها النقاد ، أمثال ويمسات . ومعنى هذا

أنهم يرون عن اقتناع أن هذه الدراسات تصدر ــ من الناحية المنهجية النقدية ــ عن « مجرد الحدس » ، وأنها « تتسلح ــ فى سواجهة اللغو الفارغ الذى يصمها بالبعد عن العلمية ــ بسلاح الخبرة الأدبية وحدها ، وتحتمى بالثوب المهلهل للنحو التقليدى » .

وينبغى أن تحفز هذه الحقائق أصحاب النظريات الأدبية على التفكير ؛ لأنها ليست وليدة المصادفة إطلاقاً . فهناك أمور كثيرة فى النظريات اللغوية الحديثة لا تفى ، على ما بها من علمية نسقية ، بما يتطلبه جوهر الكلية المتكاملة للأسلوب الأدبى ، بالقدر الذى يتحقق فى مناهج ويمسات مثلاً . ولا يقتصر الأمر على أنه لا يجوز التقليل من شأن الخبرة الأدبية المشار إليها ، فليس « الحدس » المناسب بالضرورة منهجاً معرفياً ذاتياً خطيراً ، أو تعسفياً يصل بما هو غير قابل للإثبات إلى حدود المعجزات أو الأشياء المثيرة للمخاوف ؛ وإنما هناك مبررات بديهية ، وتفسيرات للنتائج الممتازة . وهناك نقطتان مهمتان فى هذا المقام ؛ النقطة الأولى هى تفوق الحساسية الجمالية لدى الناقد النابه تفوقاً لا يستهان به على النظريات العلمية التكنيكية المجردة ؛ والنقطة الثانية هى تفوق لا يقل أهمية عن التفوق الأول ؛ تفوق هذه القدرة الاستشعارية الحساسة ، مرتبطة بالمرونة الشخصية المناسبة لا ستيعاب العمل ، واللازمة لإدراك الأسلوب على أكثر الأنماط اللغوية تفصيلاً وتدقيقاً . ونحن لا نقصد إلى التقليل من شأن مثل هذه المعينات اللغوية التى ينبغى على أية حال تطويرها أولاً ، ولكننا نرى أن وظيفتها هى على الأحرى تفسير النتائج بعد التوصل إليها ، لا مجرد التوصل إليها . فالمعلومات الشكلية التى يتم التوصل إليها عن طريق أكثر العمليات علميةً تحتاج أولاً وأخيراً إلى تفسير . وقد بين ستانلى فيش[٢٦] فى تحليل موجه إلى نقد المناهج ، أن ممثلى البحوث الأسلوبية الدقيقة القائمة بصفة خاصة على علم اللغة أو على الرياضيات والإحصاء ، يتعثرون عندما يصلون إلى هذه النقطة ، فيقعون حيارى فى مختلف مهاوى التفسير التعسفى ، أو يغرقون فى معلومات لغوية ظاهرية ، لا شأن لها بالأدب .

هذه المشكلة من الناحية النقدية المنهجية مشكلة قديمة ، كانت معروفة قبل البنيوية الفرنسية ، وقبل النحو التحويلى لتشومسكى ، وقبل مناهج الحاسبات الإلكترونية للنظرية الإعلامية الرياضية . فقد عالج ليو سبيتزر[٢٧] المشكلة المنهجية نفسها فى علم الأدب ، متمثلا بعلم الأسلوب القديم ، وعلم اللغة فى عام ١٩٣٠ ، ووصل إلى نتيجة مؤداها أن علم الأسلوب من حيث هو علم مستقل ينبغى أن يختفى ، وأن فصل الناحية اللغوية عن العمل الفنى ينبغى أن يختفى أيضاً ، وأن مسألة الأسلوب ينبغى أن تنضوى داخل تحليل العمل الفنى . وهو يرى أن الشرط الأساسى يتمثل فى الاعتماد على الإحساس الشخصى فى المعالجة المباشرة للناحية اللغوية . ومن الطبيعى أن يعطى سبيتزر علم اللغة فى زمانه الحق فى النظر إلى اللغة نظرة « مجردة من الأحاسيس » ، من حيث هى حصيلة تطور ، ومن حيث هى وسيلة إيصالية تحكمها قوانين . ولكنه مع ذلك يطالب بشىء يرى أنه فوق الجدل ، وهو أن يكون لعلم الأدب الحق فى أن يفهم لغة العمل الأدبى على أنه إبداع وتعبير عن أحاسيس ؛ ولهذا فإن الإحساس قادر على استيعابها .

وإذا كان سبيتزر قد انطلق فى ممارسته للبحوث الأسلوبية من بحوث ميكروسكوبية للتعبيرات اللغوية ، فإنه فى إطار منهجه الفينومينولوجى كان يهدف دائماً إلى كلية الأسلوب فى مجموعه المتكامل . كان ينطلق من السمات المتفرقة للنوعية الخاصة فى العرض والتعبير بالعمل ، ساعياً إلى علاقات أكبر ، أو إلى المركز النفسى الذى ترتبط به هذه الأشكال ارتباطاً شرطياً ، ثم يعود مرة أخرى إلى تفسير سمات لغوية أخرى .

يبدو منهج سبيتزر مناسباً على نحو خاص لخصوصية الأسلوب الأدبى من حيث هو لغة تعبير ، ومن حيث هو بنية كلية شاملة . ولكنه من الناحية النظرية قابل للجدل ، وهذا ما شُغل به إميل ڤينكلر[٢٨] منذ وقت جد مبكر . اعترض ڤينكلر بحق اعتراضاً أساسياً على منهج سبيتزر قائلاً إن طريقة الدوران أو الذهاب والإياب لا يمكن قبولها ؛ لأن التعبير اللغوى الواحد يمكن أن يصدر عن دوافع مختلفة متباينة . ويواجه سبيتزر هذا الاعتراض بالنتائج العملية المؤثرة التى توصل إليها ، ويواجهه برد نظرى سليم يقول إن احتمال وجود مصادر للأخطاء ليس محكا للحكم على قيمة منهج من المناهج .

وهناك منهجان شبيهان يستهدفان الإحاطة بالكلية المتكاملة للأسلوب ، فرّق بينهما ستيفن أولمان[٢٩] تفريقاً مبدئياً ؛ وهما منهجان يتفاديان الرجوع بالاستنتاجات إلى مركز نفسى ؛ وهو الأمر الذى ذكرنا أن الخطر يحف به من الناحية النظرية . أما المنهج الأول فيصدر مثل منهج سبيتزر عن وسيلة أسلوبية خاصة ، ويتجه منها إلى استجلاء إمكانات التأثير المختلفة ؛ وأما المنهج الثانى فيمكن أن نقول إنه يسير فى الاتجاه العكسى ؛ فيصدر عن تأثير أسلوبى معين ، ويتجه منه إلى استجلاء الوسائل الأسلوبية المختلفة التى تكمن وراءه .

إن الأساس الذى تقوم عليه هذه الكلية المتكاملة للأسلوب ، هذه الوحدة التكاملية التى تجمع بين المسلك الباطنى والتعبير الظاهرى ؛ هذه الكلية البنيوية التى تتسم بالشمول ، وتذوب فى الوقت نفسه فى العناصر المتفرقة ، هى ما ألح إليه مارسل پروست عندما قال إن الأسلوب بالنسبة إلى المؤلف ليس مسألة تكنيك ، بل مسألة رؤية .

وبينما نجد أن بعض المحاولات الحديثة نسبياً لحل مشكلة الأسلوب الأدبى تتعثر ــ على الرغم من السعى المنظم إلى السبل الجديدة « لعلم النص الدقيق » ــ فى الاقتصار على بعض

العناصر التى يغلب عليها أن تكون عناصر لغوية أو إشارية ، نجد ــ فى الجانب الآخر ــ توسيعات وآراء جديدة ، منها مثلاً ما يذهب إليه البعض من أن مشكلة التعبير ليست إلا ناحية معينة للسمة الإشارية العامة للظواهر الأسلوبية .

ويمكننا أن نتبين فى الدراسات المهمة المثمرة والجديدة نسبياً اتجاهين مشتركين :

أولا : هناك اتجاه يهتم اهتماما خاصا بالعناصر التاريخية على أساس أنها عناصر تكمل بالضرورة العناصر الوصفية اللغوية والجمالية ، ولا يصح فصلها عنها . يرى پول هيرنادى أن « الكلام » هو مهمة علم الأسلوب ؛ أما الرسائل القائمة على المحاكاة فهى مهمة علم الشعر ؛ وأما علم الإشارات وعلم الميتوجرافيا فيختصان باللغات من ناحية ، وبمواقف الإنسان من العالم من ناحية ثانية(٣٠) . ويؤكد يوهانس أنديريج أن فهم الأسلوب على أنه انحراف أو خروج على المعيار لا يمكن أن يؤخذ به ــ إذا صح أن من الممكن الأخذ به أساساً ــ إلا إذا حُوِّل المعيار العام تحويلا تاريخياً نسبياً إلى « معيار توقعى »(٣١) . ويستعرض مورتون بلومفيلد كل إمكانات دور علم الأسلوب الأدبى ووظيفته ، ثم يذكر مجموعتين خاصتين تتمثلان فى : « علم الأسلوب التاريخى » ، و « علم أسلوب المجموعات » ، و « علم الأسلوب الثقافى »(٣٢) .

ثانياً : هناك اتجاه يؤكد بطرق مختلفة الإدراك الكلى للأبنية الأسلوبية . ويظهر هذا الاتجاه لدى أنديريج فى مطالبته بنظرية للأسلوب ، قائمة على الجمع الشامل ؛ ويزداد ظهوراً فى تأكيده أن الجهود المبذولة للتوصل إلى سمات أسلوبية يمكن البرهنة عليها موضوعياً هى جهود فرص نجاحها قليلة على ما يبدو ؛ لأنه من غير الممكن التوصل إلى حل حاسم للمشكلة الأساسية ، وهى : ما الوحدة اللغوية التى ينبغى أن تعد السمة البارزة ؟ أو ما المقاييس وما المستوى الذى يجرى عليه تقسيم اللغة إلى سمات ؟(٣٣) وفى هذا المقام نجد أن محاولة الاقتصار على مقاييس متفرقة ، هى بالضرورة مقاييس جزئية من داخل اللغة ، محاولة تلقى الرفض ضمنيا ، علما بأن هذه المقاييس المتفرقة تقف حجر عثرة فى طريق استيعاب الكلية المتكاملة .

وهذا هو السبب الذى جعل تاليتاير يقول إن الحدس لا يزال ، على الأقل فى الوقت الحاضر ، هو أفضل وسيلة ممكنة لتقويم الأسلوب(٣٤) .

أما فرانك دانجيلو ، الذى يؤكد أن الخاصية المميزة لأى أسلوب هى تركيبه البنيوى ، فيرى أن الأسلوب هو كلية متكاملة ، بمعنى أنه هو الكل الشامل للسمات التى تتخلل العمل ، والتى تشكل الأسلوب ؛ تلك السمات التى تتميز بأنها يؤثر بعضها على البعض ، وبأنها تصنع الوحدة المتكاملة ، وأن علاقتها بعضها بالبعض الآخر أكبر من علاقة تجاور بين عناصر متفرقة منعزلة(٣٥) . كذلك يؤكد إيتامور إيڤن زوهار ، الذى يفهم الأسلوب على أنه نسق تعددى قوامه بناء لغوى ثنائى ــ يؤكد هذه الكلية المتكاملة . وهو لا يقصد بطبيعة الحال بثنائية اللغة ظاهرة تجاور لغتين قوميتين فى بلد واحد ، وإنما يقصد بها مستويين لغويين فى داخل الأعمال التى تمثل الأسلوب الأدبى(٣٦) . أما مورتون بلومفيلد ، فعلى الرغم من أنه يعلن أن هناك ضرورة بعد ياكوبسون وليڤى شتراوس وتشومسكى لإيجاد نوعية جديدة من التحليل الأسلوبى ، فإنه يستعرض مالا يقل عن ثمانية مفاهيم أسلوبية مختلفة ، يراها مقبولة ، بغض النظر عما إذا كانت متفقة مع النموذج المألوف للنظرية الإيصالية أم لا(٣٧) . ومن رأيه أن التحليل البنائى للأدب يمكن فى المقام الثانى أن يكون علماً للأسلوب ، وأن التحليل الإشارى أو السيميوطيقى يبرز بصفة أساسية الناحية المرجعية للشفرة المستخدمة ، التى تحدد النص ؛ وهو لهذا يقصر نفسه على شىء أقل من الأسلوب فى مجموعه . ولهذا السبب ، فإنه عندما يقوم بلومفيلد بمحاولته الخاصة للإحاطة بكل العناصر المشكّلة للأسلوب ، إنما ينطلق أولاً من منطلقات لغوية ــ مبتدئاً بمحاولات تطبيقية للبحوث الأسلوبية ــ ويصعد من طبقة إلى طبقة ، ليوفى العمل فى « مجموعه » حقه ، طبقا لمفهوم أسلوبى كلى متكامل . وهو يعالج بخاصة نواحى بلاغية ، وحرفيات أدبية ، ومشكلات الأنواع الأدبية .

وقد جرت محاولة ، انطلاقا من علم الإشارات ، لوضع نموذج أسلوبى صالح للأدب ، يستهدف الكلية المتكاملة للأسلوب ؛ فقد قام هاينريش بليت ــ بعد استعراض قصير وغريب للنماذج الأدبية ذات الصبغة البلاغية اللغوية البارزة ، التى وضعها ليتش(٣٨) وكوينتليان ومجموعة لييج(٣٩) ــ بتخطيط نموذج خاص به ، فهمه على أنه افتراض لغوى ، يتناول البعد التركيبى الإشارى لعلم الجمال اللغوى(٤٠) . وقد أقامه على أساس القطبين معا ؛ قطب الانحراف اللغوى ، وقطب الوحدة اللغوية لهذا الانحراف . ومن رأيه أن القطبين يكونان شبكة إحداثيات يمكن أن توضع فيها غالبية الصور البلاغية . كذلك يأخذ فى حسبانه العناصر اللغوية الأساسية بخاصة ، صاعداً من طبقة الصوت إلى طبقة الكلمة ، إلى طبقة الجملة ، إلى طبقة المعنى . ولا تتمثل المشكلة الأساسية لهذا التقييد ، الذى يلوح لنا تقييداً مفرطا ، فى الحدود العامة للبلاغة فحسب ، بل أيضاً فى مسألة الانحراف ؛ فعلى الرغم من أن بليت يوسع مفهوم الانحراف بحيث يشمل الانحرافات التى تكسر القاعدة ، والانحرافات التى تدعمها ، فإن الاعتراضات التى وجهت بعامة إلى كل نظرية تقوم على الانحراف تسرى على نظريته أيضاً . ولا نقصد بالاعتراضات على وجه الخصوص رأى إنجر روزنجرين(٤١) ، الذى يذهب إلى أن الأسلوب يعنى الانحراف ويعنى الاختيار أيضاً ــ وإن كان اعتراضاً جاداً ــ ، يرد عليه بليت بتوسيع مفهوم الانحراف لديه ــ وإنما نقصد بصفة خاصة

الأفكار الأساسية ليوهانس أنديريج حول ضرورة إدخال النسبية التاريخية على كل نظرية تتناول المعيار ، والانحراف عن المعيار ، وحول التداخل بين الخاص والعام[42] يضاف إلى هذا ما اتضح من أن أنواع التحويل الأربعة الأساسية فى النحو التحويلى تقف عند حدود معينة ؛ وهذا أمر له وزنه ، حتى إذا كان الباحث ، كما فى حالة بليت ، يقصد الأدب ولا يقصد اللغويات ، ولا يستخدم هذه التحويلات الأربعة إلا من قبيل التشابه ، ليكتشف الانحرافات فى المجال اللغوى الجمالى .

مكونات الأسلوب

إذا كان الأسلوب الأدبى يشكل كليةً متكاملة ، فمعنى ذلك أنه من الممكن ، على الأقل عندما نهدف إلى إجراء تحليل أدبى علمى ، أن نحلله إلى الأجزاء المتفرقة ، والعناصر التى تكونه . وإذا كان بروست يرى أن الأسلوب أكثر من التكنيك ، فمعنى ذلك أن التكنيك أقل من الأسلوب ؛ فالأديب شنيتسلر ــ على سبيل المثال ــ كثيرا ما يستخدم فى أعماله تكنيكات تأثيرية ؛ أما أسلوب أعماله فهو أسلوب طبيعى . والتكنيك ليس قليل الأهمية ، ولكنه من الناحية الكمية أقل من الأسلوب ؛ إنه جزء من كلية الأسلوب . وقد يخلط القارىء السطحى بين التكنيك والأسلوب فيجعل للتكنيك الكلية المتكاملة . وهناك مجال مشابه يستخدم فيه مفهوم الأسلوب استخداماً تقويمياً ، كأن نقول إن ما نشأ فى التعبيرية المبكرة عن حاجة تعبيرية باطنية حقيقية ، واتخذ شكل الأسلوب ، هبط فيا بعد فى التعبيرية المتأخرة ، فأصبح مجرد صنعة .

وقد تبدو هذه المشكلة بسيطة للوهلة الأولى : فالتكنيك ــ وإنْ اقتصر على التفصيلات الظاهرية ــ يتعلق بالأسلوب علاقة الجزء بالكل ؛ والجزء ليس أقل قيمة ، ولكنه أقل كماً . أما الصنعة من حيث هى تحويل شامل للكلية المتكاملة ، فهى أقل قدراً . على أن النظرة التاريخية التطورية ، والرغبة الصادقة فى الموضوعية ، تعلماننا أن هناك حالات نشأ فيها عن مثل هذه الصنعة أسلوب متكامل ، لا يمكن أن يقول عنه منصف إنه أقل قدرا من الأسلوب السابق ، بل يقول إنه يختلف عنه .

ومفهوما « التكنيك » و« الصنعة » لا ينصبان على كلية الأسلوب ولكنها ينصبان على علاقات بنيوية ذات قدر كبير من الشمول ، وإن كانت هناك بطبيعة الحال مكونات كثيرة للأسلوب من حيث هو كل متكامل . ويدور الحديث فى هذا المقام عن طبقات الأسلوب ، وسمات الأسلوب ، ووسائل الأسلوب ، وصور الأسلوب ، وعناصر الأسلوب .

ويرجع رينيه وليك[43] ــ على سبيل المثال ــ فيا يختص بالأسلوب الأدبى إلى نظرية الطبقات لإنجاردن ، التى يمكن بحق تطبيقها على العمل الأدبى بما هو كل ، كما يمكن تطبيقها على تجريد كلية الأسلوب الخاص للعمل الأدبى . ويمكن للإنسان أن يتحدث عن الطبقات الأسلوبية المتفرقة إذا ميَّز ــ كما فعل ڤيكتور ڤينوجرادوف[44] فى دراسته الأسلوبية لأعمال بوشكين ــ بين أرضيات لغوية مختلفة يكوِّن تفاعلها بعضها مع البعض الآخر الأسلوب فى الحالة موضع البحث . وقد وجد ڤينوجرادوف فى بحثه للغة بوشكين طبقات خاصة ، علاوة على لغة الكتابة العادية فى عصره ، هى بمثابة المقومات التى يقوم عليها الاستقرار ، وهى السلافية الكنسية ، واللغة الشعبية ، ومؤثرات من عناصر فرنسية وألمانية فى اللغة الروسية .

وتطلق تسمية « السمات الأسلوبية » عادة على وحدات أقل من الطبقات الأسلوبية ؛ ولكن كايزر[45] أشار إلى أن تفسيرها يؤدى بنا إلى مقولات قد ينطبع أثرها التشكيلى على طبقات أخرى غير تلك التى تصدر عنها السمة الأسلوبية الواحدة . ويرتبط هذا الأمر بما أسماه الشكلانيون الروس بـ « متاهة الارتباط » ، مستعيرين عبارة من تولستوى . فمن البديهى أن السمات الأسلوبية المتفرقة ، والوسائل الأسلوبية المتفرقة ، وكذلك بعض التكنيكات بأكملها ، يمكن أن يكون لها وظائف مختلفة فى داخل كلية الأسلوب ؛ وهذا ما يستتبع اختلافا كاملا فى تأويل الأسلوب . من الممكن أن تكون السمات الأسلوبية والوسائل الأسلوبية هى كل الظواهر التى عالجناها فى فصول سابقة ضمن مقولات التفسير الداخلى للعمل الأدبى ، أعنى : الإيقاع ، والنغمة ، والتبويب ، والعبارات المقولبة ، والرموز ، والعناصر ، وأوجه الموضوعات والأبنية الخاصة بالأنواع الأدبية ، وكذلك المعنى من حيث هو مكون للأسلوب . أما مصطلح « الصور الأسلوبية » فيختص عادة ــ كما نرى عند كيركهوف[46] ــ بالوسائل الأسلوبية للناحية التصويرية . وأما عبارة العناصر الأسلوبية فتشير عادة إلى أصغر الوحدات الصوتية والنحوية ، مثل علامات الترقيم ، التى درس شتنتسل[47] أهميتها الكبيرة فى تكوين الأسلوب .

ويؤدى التضافر والتداخل بين كثير من السمات الأسلوبية والوسائل الأسلوبية والعناصر الأسلوبية أو المكونات الأسلوبية إلى كلية متكاملة ، أو ــ كما تقول كيركهوف[48] ــ إلى « وحدة الأسلوب » ؛ تلك الوحدة التى يتمثل أقرب الطرق للوصول إليها فى تحليل هذا التضافر والتداخل بين العناصر الكثيرة المتفرقة . ولهذا السبب انطلقت غالبية المحاولات الساعية إلى وضع نسق نظرى أو عملى للإحاطة بالأساليب الأدبية ، من وضع تصميحات أو نماذج تضم سمات أسلوبية متكاملة . وهنا نلاحظ أن نوعيات السمات الأسلوبية كانت تختلف بحسب مفهوم المؤلف الذى يضع النسق . فهذا هو إميل ڤينكلر[49] يضع فى المقام الأول مجموعة من القيم الأسلوبية المتصلة بميكانيكية التفكير ، فى مواجهة مجموعة أخرى من القيم المتصلة بميكانيكية التنفيذ . وهذا هو ڤيلهلم شنايدر[50] ، يميز فى محاولته الشاملة لعرض المقومات المكونة للأسلوب ، أربع مجموعات للقيم التعبيرية :

ـ القيم التعبيرية طبقا لعلاقات الكلمات بالموضوع .
ـ القيم التعبيرية طبقا لعلاقات الكلمات بعضها بالبعض الآخر .
ـ القيم التعبيرية طبقا لعلاقات الكلمات باللغة فى مجموعها .
ـ القيم التعبيرية طبقا لعلاقات الكلمات بالأديب .

أما كايزر(٥١) فيرى أن من المهم التمييز بين الأسلوب المفتت والأسلوب المتجانس .

ويرى رينيه ويليك(٥٢) أنه من غير الممكن وضع نسق شامل يحيط بكل إمكانات ائتلاف السمات الأسلوبية لتكون كل النوعيات المهمة للأساليب ؛ ولا يقوم بعملية تجريد تعسفية ، بحيث تظل المناهج العملية ذات معنى . أما كايزر فقد أوتى من الحساسية والخبرة والحنكة ما جعله ينصرف عن هذه المحاولة . وأما فيلهلم شنايدر فقد سلك فى كتابه مسلكا وسطاً بين الأشكال الابتدائية للسمات الأسلوبية المتفرقة ، وبعض مناحى الأسلوب من حيث هو كل متكامل . وقد أصلح زدينكو شكريب(٥٣) آراء شنايدر من الناحية الاصطلاحية ، وأكمل بعض جوانبها .

ونلاحظ على أغلب المعالجات الحالية الجيدة للمشكلة ، التى تهدف إلى التقديم إلى علم الأسلوب أو إلى التحليل الأسلوبى ، أنها تتحاشى بصفة عامة وضع نسق يستهدف الإحاطة الكاملة ، بل إن بعضها ـ مثل مدخل ألفريد بيرمان ـ يتحاشى مفهوم « الأسلوب » ، على الرغم من أن ما يسميه بيرمان « الصورة الفنية »(٥٤) يطابق إلى حد كبير ما نسميه هنا « الأسلوب » .

ومع ذلك فهناك محاولة لوضع نسق شامل ، قام بها جيورج ميشيل(٥٥) بالاشتراك مع جونتر شتاركه وفرانتس جرين . وليس من شك فى أن هذه المحاولة لها قيمتها ، لا سيا أن هناك ضرورة للتحديد الدقيق لبعض المصطلحات ، يضاف إلى هذا أن ما تحقق فى هذا الكتاب من جمع لجوانب عدة ، أفاد فى توضيح الجوانب المختلفة لبحوث الأسلوب فى إطار كلى متكامل . ويفصل جيورج ميشيل بين مفهومى تحليل الأسلوب ودراسة الأسلوب ، ويرى أن دراسة الأسلوب أشمل ، وأنها تشمل تحليل الأسلوب . وتتكون الدراسة الأسلوبية التى قام بها جيورج ميشيل من أربعة أجزاء ، تبدأ بالإحاطة بالكلام فى مجموعه ، وتنتقل إلى عناصر الأسلوب ، ثم إلى السمات الأسلوبية ، وتنتهى إلى وصف الأسلوب .

ويمكن القول بأن وضع نسق كامل شامل وواف ، يجمع كل العناصر الأسلوبية والسمات الأسلوبية المحتملة ، لن يتحقق أبدا ؛ لأنه من غير الممكن تحديد القيمة التعبيرية للأسلوب تحديداً مانعاً جامعاً ، ولأن العناصر نفسها يمكن أن تأتلف بطرق مختلفة ـ لتكون كليات متكاملة لهذا الأسلوب أو ذاك . تضاف إلى هذا حقيقة أكدها كايزر عندما بيّن ـ قياساً على وجهى اللغة فى رأى هومبولت : اللغة بما هى سجل ساكن ، واللغة بما هى نشاط ـ أن الإنسان يستطيع أن ينطلق بما يشبه القفزة من النسق إلى الفرد ، وأن التحليل الأسلوبى الفردى الفعلى لا يمكن التمهيد له عن طريق نسق أسلوبى إلا فى حدود ضيقة جداً .

ومن ناحية أخرى فقد حاول كايزر(٥٦) نفسه فى كتابه « العمل الفنى اللغوى » أن يجرى حصرا يقوم على أساس نسقى ، يضم الأشكال اللغوية المكونة للأسلوب . ولنا أن نلاحظ أن الإطار المحدود لمثل هذا النسق لا يمكن أن يكون مبرراً لعدم القيام بوضع النسق أساساً ، كما أنه من غير المقبول أن نرفض الاشتغال بأوزان الشعر وتطويرها ، متعللين بأن الأوزان فى شكلها المجرد لا تتطابق على الإطلاق فعلياً مع الإيقاعات فى الأعمال المختلفة .

أما كيف يضيّق أصحاب الأنساق الراديكالية حدودهم فيفرطون فى التضييق ، وكيف أنه ـ على الرغم من هذه الحدود الضيقة ـ تتاح إمكانات لتحقيق نتائج مرغوب فيها ، فهذا ما يتضح لنا فى تطبيق مناهج اللغويات ، وبخاصة مناهج النظرية الإعلامية الإحصائية للتحليل الأسلوبى .

لقد بيّن باخ(٥٧) ـ فى داخل هذه الحدود الضيقة على سبيل المثال ـ كيف أنه من الممكن الإحاطة الإحصائية الدقيقة ببعض العناصر الأسلوبية فى تركيب الجمل فى أشعار هولدرلين ، مثل طول الجملة ، أو ارتباط النواة الإسمية بالجملة الإسمية المجرورة ، ووصفها . وقامت جوزفين ميليس وهانسلو سيلوين(٥٨) بدراسة تكرار بعض الكلمات فى المؤلفات الإنجليزية فى القرن السابع عشر ، ووجدتا نتائج معينة ، يمكن أن يؤدى تقويمها عن طريق تحليل أسلوبى متقدم إلى شىء ذى معنى . وإذا لم يكن من الجائز أن نشك فى أن دراسة النواحى الشكلانية البحتة لبعض العناصر الأسلوبية المتفرقة يمكن أن تجرى بنجاح بمساعدة النظرية الإعلامية الإحصائية ، كذلك فإنه من غير الجائز أن نشك فى أن هذه الدراسات قليلة القيمة إذا أريد بها الإحاطة بالأسلوب فى كليته . ولهذا السبب تعددت المحاولات الرامية إلى توسيع مجال تطبيق المناهج الإحصائية على العلاقات الخاصة بالمعنى داخل الأسلوب . وقد نجح توماس زيبيوك(٥٩) فى محاولة من هذا النوع عندما درس نص أغنية شعبية باللغة المجرية ـ الفنلندية من أغانى التشيرميسيين . وقد ساعد على نجاح المحاولة أن نص الأغنية قصير وبسيط ، وأنه مكتمل الشكل ، ومتوازن ـ إلى حد فائق للمألوف ـ فى علاقاته الداخلية .

وقام بورجهارت ريجر (٦٠) بخطوة جوهرية لإدخال المشكلات الدلالية فى التحليلات الأسلوبية القائمة على علم النص المتجه وجهة رياضية إحصائية . وتتمثل هذه الخطوة فى دراسات تناولت مجموعات الألفاظ ومجموعات العناصر من حيث هى مكونات المجالات الغنائية المحيطة .

أما ڤيلهلم فوكس[٦١] الذى قام بأول تلخيص لتكنيكات التحليل الأسلوبى المتجهة وجهة رياضية ، مقتصراً على السمات البنيوية الشكلانية للأعمال ، ومستبعدا المشكلات الدلالية ، فيؤكد أن المقياس الجمالى لعلم الجمال الإعلامى الرياضى يمثل ميزة أسلوبية واحدة من بين مميزات كثيرة . ومعنى هذا أننا نحتاج فى علم جمال وصفى دقيق وشامل ، يستهدف الكلية المتكاملة للأسلوب ، إلى وسائل وصفية كثيرة ، يقدم إلينا منهج النظرية الإعلامية الرياضية منها إمكاناً واحداً فقط .

على أننا نلاحظ أن إمكان « الضبط الكامل للأسلوب » - كما يتصوره شيلدون كلاين[٦٢] - يبدو لنا بعيد المنال حتى فى المستقبل البعيد . ويذهب كلاين إلى حد القول بأنه من الممكن ضبط المميزات الأسلوبية نفسها ، التى تعد عادة غير كمية . ويرى أن هذا الضبط يمكن أن يتم عن طريق نسق من الجمل البديلة المطولة ، يتضمن نموذجا نحويا متعدد الطبقات . وتناول ستانلى فيش[٦٣] هذه الأفكار فسار بها إلى منتهاها . ومن رأيه أن بلوغ الكلية المتكاملة للأسلوب يتطلب تنويع مناهج تحليل العناصر المتفرقة تنويعا يكفل ضمها فى العلاقة الأكبر . ومعنى هذا أنه ينبغى ابتكار مناهج أو قواعد تمكن من التقويم المختلف للأشكال نفسها فى علاقات مختلفة . غير أن كل أسلوب لعمل جديد سيفرض على وجه التقريب مشكلات جديدة تتطلب الحل ، وسيتضمن أمثلة لا يمكن البت فى أمرها ، اعتماداً على القواعد الموضوعة من قبل ، بحيث تتطلب كل مشكلة جديدة قاعدة جديدة . والخلاصة أن مطلب الشمول الذى يسعى إليه هذا الضبط الكامل للأسلوب سيؤدى إلى اللامعقول .

وهناك تحذير تناول به پاول بوكمان[٦٤] مشكلة البحث فى الأسلوب الأدبى ، صادراً عن منطلق آخر ، ومتجها اتجاهاً عاماً ، يقول إنه كلما ازداد البحث الأسلوبى حرصا على الدقة العلمية والتقرير الموضوعى ، تعرض لخطر البعد عن الجوهر الحقيقى للأدب . والحق أن المحاولات القديمة كلها ، من أرنولد إلى موريس ، لم يكن لأى منها أثر حقيقى فى كشف طريق محدد .

وتظهر فى مجال دراسة الأسلوب بوضوح أهمية البت فى مشكلة بيان العلاقة بين الكل والأجزاء المكونة له وصعوبته ، التى تلعب بصفة عامة فى الإحاطة بالعمل الأدبى دوراً كبيراً . وعندما قام وليام إمبسون[٦٥] بمحاولته المتميزة الحساسة النافذة إلى أعماق الأدب ، التى سعت إلى التوصيل إلى إمكانات الأسلوب الأدبى عن طريق عرض «الأنواع السبعة للغموض» وكثير من الأنواع (التفصيلية الإضافية) عرضاً عاماً منظماً ، اعترض عليه أولسون قائلا إن إمبسون يقصر كل شىء بطريقة مرفوضة على معالجة التعبير أو - بالأحرى - على مشكلة غموض التعبير .

وعندما رأى فيكتور سكلوفسكى[٦٦] أن جوهر الأدب يتلخص فى الإغراب - كما أن إمبسون رأى أن جوهر الأدب يتلخص فى الغموض - فإن هذا الرأى لم يصل ، لا به ولا بغيره من الشكلانيين الروس البارزين ، إلى حد وضع نسق متكامل لعرض كل الوسائل الأدبية فى هذا الاتجاه . وإنما اتجهت الجهود أولا إلى دراسة المشكلات المعينة داخل كل وسيلة أدبية على حدة . وكان هذا يعنى الوقوع فى خطر التضييق المرفوض الذى أشار إليه ألكسندر فلاكر[٦٧] ؛ أى تضييق الأنماط الأسلوبية الكاملة وقصرها على علاقتها بوسيلة أدبية واحدة .

ولا تعتمد النتائج المؤثرة للبحوث الأسلوبية التى أجراها إميل شتايجر[٦٨] على ما يمكن أن ينسب إلى نظريته الأسلوبية من اكتمال وشمول بوصفها نسقا متكاملا يقوم على أن الإيقاع بالمعنى الواسع جدا هو روح العمل الأدبى . وقد تأثر إميل شتايجر برأى جوستاف بيكنج عن « الأشكال الضاربة » ، واستنتج أن الزمن من حيث هو خيال فى أعماق الشاعر ، يمثل المكون الأساسى للأسلوب . وإنما تعتمد نتائج إميل شتايجر على التمكن الشخصى العملى الذى امتاز به ، والذى تدخل فى مقوماته قدرته على الاستشعار ، ومرونته وثقافته اللغوية العالية ، ومعرفته الواسعة بعدد من الآداب على نحو يعطيه أساسا متينا للمقارنة ، وغير ذلك من الصفات . ومن هنا نفهم كيف أنه لا يقيم وزنا كبيراً « للنظرية المجردة » ، أى النظرية التى تنفصل تماما عن النقد الأدبى العملى وتاريخ الأدب . ومع ذلك فإن النظرية الأدبية تكتسب أعظم الشرعية والأهمية إذا كانت على وعى بضرورة هذا الارتباط ، وإذا لم تتسرع عند معالجة موضوع عرض مكونات الأساليب الأدبية فى نسق متكامل ، بل اقتصرت على تحديد بعض العناصر والسمات المهمة المتفرقة . أما كيف يمكن ضم هذه العناصر والسمات لتصبح وحدات أكبر ، ولتكون الكلية الكاملة للأسلوب ، وما الأهمية التى تكتسبها ، فهذا شىء يرتبط فى كل حالة مفردة بالأعمال التى ينصب عليها البحث ، وبالموضوع من الناحية المنهجية النقدية ؛ فالموضوع هو الذى يحدد فحوى البحث وسبيله وهدفه .

فإذا انتقلنا إلى عناصر الأسلوب كل على حدة ، وجدنا أن كايزر[٦٩] يبدأ بطبقة الصوت . ويبحث كايزر بخاصة موضوعا له أهميته فى الأدب ، هو موضوع التصوير الصوتى ، والرمزية الصوتية . وهذه الأمور - فى رأى دى سوسير[٧٠] ، أبى اللغويات الحديثة وعلم الإشارات - غير واردة من الناحية اللغوية العلمية ، بل هى تعسفية تماما . ثم جاء ديل هايمس[٧١] فتناول بالدراسة بصفة أساسية دور الملامح الصوتية بما هى عناصر مكونة للأساليب الأدبية ؛ وطبق ديفيد ميسون[٧٢] مناهج تحليل الموضوعات على البحوث الصوتية . وقد تعددت البحوث التى تناولت الناحية الصوتية ؛ وهى فى أغلبها - من الناحية المنهجية النقدية - بحوث مثمرة مفيدة . وقد كثرت هذه البحوث حتى إنه لم يعد من الممكن حصرها ، وإن كان من الممكن ذكر بعضها ، بدءاً بدراسة كايزر هارسدورفر[٧٣] ، وانتهاء بمقالة أنتس أوراس عن معالجة الصوت فى أعمال سبنسر ومليتون[٧٤] .

أما الكلمة ووظائفها الممكنة بين العناصر الأسلوبية والسمات الأسلوبية فقد كتب عنها تشيزفسكي[٧٥] خلاصة تتضمن الأساسيات . وقد نبه في المقام الأول إلى « المجالات الدلالية » التي تبين أو تكوّن سمات أسلوبية معينة ، والتي تنتمي إليها كلمات أو مجموعات من الكلمات لا تظهر متكررة على نحو غير مألوف عادة . ويمكننا أن نلاحظ أن مشكلة التكرار غير المألوف توجهنا في مجال الكلمات أكثر مما توجهنا في مجال الأصوات إلى إمكان الالتجاء إلى علم اللغة أو الاستعانة به . وليس من الممكن إبراز عكس « غير المألوف » إلا إذا فرقنا بين أسلوب كتاب أو مجموعة من الكتب وأسلوب كتب أخرى أو الاستخدام اللغوي العام في العصر نفسه . وعلم اللغة هو سبيلنا الوحيد إلى معرفة الاستخدام اللغوي العام في العصر ، والتطور التاريخي للغة العادية غير الأدبية . وقد درست هذه العلاقات في مجال الآداب السلافية على يد عدد من العلماء ، نذكر منهم في المقام الأول **فيكتور فينوجرادوف**[٧٦] **ويان موكاروفسكي**[٧٧] ، وأدت هذه الدراسات إلى نتائج منهجية مثمرة . والمعروف عن البنيوية التشيكية بصفة عامة أنها ـ أكثر من بعض الشكلانيين الروس ومن غالبية البنيويين الفرنسيين ـ تصدر عن مفهوم تركيبي للأسلوب الأدبي ، وأنها تؤكد تبعية المكونات الأسلوبية المتفرقة للبناء الكلي للعمل ، كما تؤكد الارتباط الوظيفي لهذه المكونات الأسلوبية بوحدة العمل .

وهناك إلى جانب الكلمات ومجموعات الكلمات ، مكونات أسلوبية أخرى ؛ منها النوعية الخاصة لتجميع الكلمات ، وموضع الكلمة ، وترتيب الكلمات التي تتخذ أهمية خاصة . أما فيما يتعلق بالكلمة بصفة عامة ، وبالكلمة من حيث موضعها ، فقد قدم **كايزر**[٧٨] أول مدخل إلى وظيفتها في الأسلوب الأدبي . ومن البديهي عند دراسة موضع الكلمة أن تكون للنوعية المميزة والخاصة أهميتها بالقياس إلى الموضع المألوف للكلمة . وهكذا درس **داماز وألونزو**[٧٩] أهمية موضع الكلمة في أسلوب **لويس جونجورا** ، ودرس **سايس**[٨٠] الوظيفة المكونة للأسلوب ، التي تؤديها الكلمات المتزاوجة ، ومجموعات الكلمات لدى **مونتني** . ودرست **إيميليا جروباشيش**[٨١] موضع الكلمة في الأدب النثري الألماني في القرن العشرين . وهناك ناحية شكلية خاصة ، ومشكلة لها أهميتها فيما يتصل بموضع الكلمة وترتيب الكلمات ، ونعني بها مشكلة الإيقاع . وفي هذا المقام ابتكر **روبرت بروير**[٨٢] منهجاً خاصاً ، اعتمد فيه على دراسة الإيقاع في الشعر الألماني المرسل ، وبين بعض المميزات الخاصة « للإيقاع الشخصي » . ومن الممكن أيضا الاستفادة بهذا المنهج للتعرف على مكونات أسلوبية تبين أنماطاً أسلوبية أخرى غير الأسلوب الشخصي .

وليس موضع الكلمة وحده هو الذي يتسم بأهمية من حيث هو مكوّن أسلوبي ، بل هناك أيضا الكلمات المركبة ، على نحو ما بين **سبيتزر**[٨٣] في حالة رابليه . بل إن **سبيتزر** درس بعض التفصيلات التي قد تبدو عديمة الأهمية ، مثل التباين والاختلاف في تسمية بعض الشخصيات في « **دون كيخوته** » . وقد استخلص من دراسته معرفةً بسمةٍ أسلوبية مرتبطة بمغزى هذه الرواية . ويمكننا أن نقول إن أهمية اختيار الأسماء هو حالة خاصة من اختيار الكلمة . أما اختيار الكلمة نفسه فهو بدوره حالة خاصة من موضوع « الأسلوب من حيث هو اختيار » ، على نحو ما بين **هانس جراوبنر**[٨٥] في دراسته التلخيصية . ويمكننا أن نلاحظ أن المشكلات الدلالية لدراسة الأسلوب ـ كما أثارها **فيليب ويلرايت**[٨٦] **وجوزفين ميليس**[٨٧] نظرياً ، وكما بحثها **ويمسات**[٨٨] عملياً في أسلوب **صامويل جونسن** ـ تتداخل فيما بينها ، مثلها مثل مشكلة التعبيرات الاستعارية . يضاف إلى ذلك أن هذه المشكلة هي مشكلة علامات الترقيم كما عالجها **كايزر**[٨٩] **و شتينتسل**[٩٠] وبعض مشكلات موضع الكلمة كما درسها **ليرش**[٩١] **وريشتر**[٩٢] مثلا ، تقودنا إلى المستوى التالي أعني إلى الجملة من حيث هي عنصر أسلوبي .

أما الجملة والأبنية التركيبية فوق الجملة فقد تناولها في إطار البحوث الأسلوبية **ڤيلهلم هافرس**[٩٣] في دراسة موسعة ، انصبت على شروطها ودوافعها . وكذلك بيّن **فون فارتبورج**[٩٤] بعض الارتباطات الأولية الجوهرية . ويجدر بنا أن نذكر من بين الأعمال الكثيرة الحديثة الدراسة النوعية التي قام بها **مورتون بلومفيلد**[٩٥] ، حيث عرض عناصر تركيب الجمل والعناصر المجازية ، في مقابل العناصر الدلالية والاستعارية ، التي كثيراً ما تناولتها الدراسات . وقد ركز **بلومفيلد** اهتمامه في هذه الدراسة على العمل الأدبي وأسلوبه . ويمكن أن نقول الكلام نفسه عن الدراسة التي قام بها **نيلسون فرنسيس**[٩٦] ، والتي حاول فيها أن يؤسس قراءةً للأدب ، تأخذ تركيب الجمل في حسبانها . أما محاولة **ريتشارد أومان**[٩٧] تحليل الأعمال الأدبية من ناحية تركيب الجمل ، التي نقل فيها الثنائية القديمة المزعزعة للشكل والمضمون إلى الأبنية السطحية والأبنية العميقة في رأى **تشومسكي** ، فهي محاولة تكتنفها الشكوك .

وترتبط بعناصر الجمل المتفرقة الأبنية الأعلى من الجمل ارتباطاً مباشراً . ولا نقصد بها الأبنية الأدبية فحسب ، مثل فقرات القصائد ، وما إليها من الأشكال الشعرية ، والمشاهد ، والفصول في الدراما ، والأجزاء المترابطة برباط العنصر أو الموضوع في الأدب القصصي ، بل نقصد أيضا ما يتصل بها من أبنية لغوية داخلية . ولقد نبه **كايزر**[٩٨] إلى الأهمية الأسلوبية لمثل هذه التكوينات الأعلى من الجملة في أسلوب العمل الأدبي . وكان **هربرت جريرسون**[٩٩] قد درس من قبل المشكلة الخاصة بالفقرات ، ثم قام علم اللغة مؤخرا بدراسات على الممارسة اللغوية في هذا الاتجاه . ويلفت نظرنا أن عالماً لغويا خالصا مثل **ويليام هيندريكس**[١٠٠] ، وهو يدرس هذه الموضوعات منطلقا من منطلقات نحوية صرف ، وجد أنه يواجه ضرورة توسيع نطاق علم اللغة المتجه من الوظيفة إلى الشكل ، واختار طريقة

تحليلية تصدر عن الوسائل الشكلية لعلم الأدب . وقد تناول لورنس جيلورد جونس[١٠١] الشعر بالدراسة ، وتوصل إلى أشكال أساسية معينة للأبنية ، تشمل الجمل وما فوق الجمل . وتدخل فى هذا المجال أيضاً التكوينات الخفية فى الأعمال الأدبية ؛ وهى التى تشارك فى تكوين جوهر الأدب ؛ وقد درسها إڤين لايبفريد[١٠٢] وأسماها الأنماط الخفية .

وإذا نحن لخصنا الموضوع تلخيصاً تبسيطياً شديداً وجدنا أن العناصر الثلاثة الأساسية للصوت (المقطع) وللمعنى (الكلمة) وللرأى (الجملة) تكوّن وحدة ، شأنها فى ذلك شأن الطبقات الأربع عند إنجاردن . فهذه العناصر الثلاثة المتفرقة لا تصبح حية إلا فى الجملة ، أو - على الأحرى - فى التكوين الذى يعلو الجملة ؛ وهو « الكلام » الذى لا يصبح واقعاً إلا عن طريق الرأى الخاص . أما بين « الكلمات المجردة » و« الواقع » فيمتد مجال هذه العناصر الأسلوبية . وفيه تجرى العملية الأساسية لإدراك الواقع وتشكيله ؛ تلك العملية التى أسماها هومبولت « الشكل الداخلى للغة » ، والتى وصفها هوسرل بأنها عملية إعطاء المعنى . وينفتح أمامنا من هذا الشكل الداخلى للغة المنطلقُ إلى النظر إلى الوحدة المتكاملة للأسلوب . ويرى جونتر إبسن[١٠٣] أن المفهومين : « الشكل الداخلى للغة » و« الأسلوب » متطابقان .

ومن البديهى أن الصبغة الخاصة لأسلوب بعينه لا تظهر إلا عند المقابلة المقارنة لهذا الأسلوب بأشكال لغوية خاصة أو عامة أخرى . وبعبارة أخرى فإن الطبقات الثلاث : الصوت والمعنى والرأى تأتلف فى شكل فعلى للكلام يعلو على الجمل ، ويظهر بإلحاح خاصة فى الأدب . أما إدراك الشكل الداخلى لكلية شكل الكلام فى عمل من الأعمال فلا يمكننا إلا أن نحلله ونعرضه عندما ننظر إليه مرتبطاً بالشكل اللغوى العام ، الذى وجده المؤلف عندما ألف كتابه ، ومرتبطا بالأشكال الأدبية للكلام ، تلك التى كانت موجودة من قبل ، وتلك التى أتت بعد ذلك ؛ لأن المقارنة المنصبة على النواحى المشتركة والنواحى المتباينة هى التى تؤدى إلى الكشف عن الصبغة الخاصة التى تتكون من تفاعل السمات الأسلوبية المتفرقة . وإذا كان ڤولفجانج كايزر[١٠٤] قد فرق أصلاً بين « شكل اللغة » و« شكل الكلام » ، فقد أحسن هانس جراوبنر[١٠٥] صنعاً عندما اختار التعبيرين : « أسلوب اللغة » و « أسلوب الكلام » . وهذا هو السبب الذى حدا بليو بولمان[١٠٦] إلى أن يتخذ للفقرة الأولى من الفصل الذى تناول فيه التفسير الأدبى المرتبط بالعمل عنواناً ثانياً هو : « من اللغة الشعرية إلى الكلام الشعرى إلى علم الأسلوب » وهذا هو أيضا السبب الذى جعل علم اللغة الحديث يفرق بين القدرة اللغوية والتنفيذ اللغوى . وهناك دراسة بقلم لوبومير دوليزيل[١٠٧] ، تناول فيها عملية تكوين الأسلوب ، وعرض فيها التقابل بين نظرية القدرة اللغوية ونظرية للأسلوب ، فذكر أن « النحوية » تقابل « الانحراف الأسلوبى » ، وأن « تعدد المعنى » يقابل « التأثير الأسلوبى لتعددية المعنى » ، وأن « التشابه » يقابل « الاختيار الأسلوبى » .

ومن المهم فى مجال تعرف الأسلوب الأدبى ووصفه أن نفرق بين الأسلوب اللغوى وأسلوب الكلام الأدبى ، أو بين اللغة والكلام الشعرى . ومن المهم أيضاً أن نجرى مقارنة بين الشكل الخاص للكلام الشعرى فى حالة بعينها ، وأشكال أخرى للكلام ؛ ذلك أن تكوين الأسلوب الأدبى فى حالة بعينها لا يقيم فقط وزنا للسمات الأسلوبية اللغوية البسيطة ، أو السمات الأسلوبية الأدبية والصوتية والألفاظية والجملية ، وإنما يقيم - فوق ذلك - وزناً فى كثير من الأحوال للأشكال الشعرية الخاصة ، وبخاصة لتلك الخاصية التى أسماها أرتور كوتشر[١٠٨] فى كتابه « علم الأسلوب » القوة الشعرية للتعبير اللغوى . فالصور الأسلوبية الخاصة ، سواء تلك التى نعرفها فى علم البلاغة القديم ، أو تلك التى يتحدث عنها علم الأسلوب القديم - مثل علم الأسلوب الذى وضعه ريتشارد ماير[١٠٩] ، أو المقولات الخاصة لعلم اللغة الحديث ، هى أساسا مجرد أجزاء لشكل الكلام فى حالة معينة ؛ وهى لا تمكننا من إجراء ألوان من التفريق الخاصة ، وبخاصة بين الأساليب الأدبية والأساليب غير الأدبية . ولقد ظلت المحاولات التى جرت لبلوغ هذا التفريق على أساس من علم أسلوب يهتدى بعلم اللغة محاولات تكتنفها المشكلات ؛ ومنها مثلا محاولات كلوبفر ، وأومن[١١٠] ، التى سعت إلى التمييز بين المكونات النصية اللغوية الصرف ، والمكونات النصية الشعرية فى الإطار الذى ذكرناه .

لا تمثل الصور الأسلوبية ، سواء كانت متصلة بالشكل أو المضمون ، ضالتنا المنشودة ، بل هناك عوامل ذات قدرة تشكيلية تتضافر مع مواقف أسلوبية معينة ، مرتبطة بها ، ومع الأشكال الشعرية المتصلة باللغة والمرتبطة باللغة ، تضاف إلى الطبقات الثلاث (الصوت والمعنى والرأى) ، تميز طبقة أدبية خاصة ، أو إذا أردنا المزيد من الدقة : تمثل طبقة إضافية تتغلغل فى الطبقات الثلاث الأخرى ، وتحيلها إلى كلية جديدة مختلفة ، مطبوعة بطابعها .

ولقد ذكر ڤولفجانج كايزر[١١١] أن الموقف الأسلوبى لا محيص عنه فى البحوث الأسلوبية . إنه قلب الخاصية الوظيفية للأسلوب فى حالة بعينها ، وهو آخر شىء يتوصل إليه تحليل الأسلوب . والموقف الأسلوبى يرتبط بالمواقف التى وصفها كوتشر[١١٢] ، وهى مواقف : الشاعرية ، والجلال ، والبطولة ، والهزل ، والطرافة ، والمأساة .. الخ . وهو يرتبط أوثق الارتباط بأعمق نواة لفن الشعر الذى وضعه كايزر ، وأشكال العرض الأدبية التى تتلاقى فيها الطبقات اللغوية وطبقات البناء الأدبى والأنواع الأدبية ، ويتغلغل بعضها فى البعض الآخر . ولقد وصف هانس جراوبنر[١١٣] الشىء نفسه

عندما تكلم عن « الأسلوب من حيث هو انسجام » ، ووصفه لايبفريد بأنه النبرة الخاصة التى تصدر عن تفاعل « الشكل » و« العمق » . أما هورست ديمريش[114] فقد وضع تنميطاً خاصاً للمواقف الأسلوبية ، التى أسماها المجالات الأدبية للعلاقات والتوترات .

وتقترب الإرادة الأسلوبية من المواقف الأسلوبية ، وإن اختلفت عنها فى أنها أكثر منها تركيزا على مجال تحف به المشكلات فى علم الأدب ، هو مجال نيَّة المؤلف . وقد بينّ برويير[115] المقصود بالإرادة الأسلوبية ، متمثلاً بالأديب الفرنسى ميريميه . كذلك يقترب من المواقف الأسلوبية مفهوم التبرير الذى تحدث عنه فلاكر[116] ؛ ويقترب منها أيضا على نحو وثيق « المبدأ الأسلوبى » ؛ وهو مفهوم يطلق غالباً على مواقف أسلوبية نمطية فوق فردية ، ويمثل ـ فى الوقت نفسه ـ القوة المحركة المركزية لأسلوب ما ؛ تلك القوة المحركة التى تجتمع فيها السمات الأسلوبية المتفرقة ، كما يجمع سلوك العجلة فى مركزها .

ليس من قبيل المصادفة أن مفهوم الأسلوب أصبح منذ فريتس شتريش[117] وأوسكار ڤالتسل[118] أساس كل البحوث فى علم الأدب . وإذا كان شتريش قد وصف الأسلوب وصفا مبهماً نسبياً ، قائلا إنه الظاهرة الخاصة المتكاملة للجوهر الإنسانى الخالد فى الزمان والمكان ، فقد قام أندروياسى[119] بتوضيح دقيق لبعض العلاقات الأساسية فى هذا المجال . ويمكننا أن نقول من الناحية العملية إن كل المشكلات المنهجية المتصلة بالتكوين الداخلى للعمل الأدبى ترتبط بمشكلة الأسلوب أو تنتهى إليها . ولقد وصف هانس جراوبنر[120] هذه الصفة الشاملة المحيطة للأسلوب قائلا إنها « تركيب للمترادفات المتعددة المعانى » ؛ واستنتج من هذه التسمية أن التبويبات الأسلوبية التى تستهدف الإحاطة بالأسلوب فى كليته لا يمكن قبولها إلا إذا كانت مناسبة للمعانى المتعددة على المستويات اللغوية الثلاثة جميعاً (الصوتيات ، والألفاظ ، وتراكيب الجمل) ؛ وينبغى أن نضيف إليها أيضاً مستوى الأشكال الشعرية المتصلة باللغة . ثم قام ميشال ريفاتير[121] بتوضيح العلاقات الواسعة لمثل هذه الوحدة والكلية الأسلوبية الشاملة ، عارضاً النص الأسلوبى الأصغر ، والنص الأسلوبى الأكبر ، بما يحوطهما من معان متعددة .

إن دراسة الأسلوب ، حتى إذا قصرها الإنسان على عملية وصف على مستوى القوة التعبيرية اللغوية ، كما فعل ستيڤين أولمان[122] مثلا ، ترتبط ارتباطاً وثيقا بتفسير العمل ، بل تتداخل فيه ، على نحو ما بين ليو سبيتزر على نحو رائع ، مستخدما أمثلة عملية . ومن البديهى ـ من وجهة نظر علم المناهج الأدبية العملية ـ أن النسق الذى يضم المكونات الأسلوبية والسمات الأسلوبية ، مهما بلغ من التعقيد والتدقيق ، عندما يوضع بشكل آلى فى حالة عمل ، يمكن أن يعين على البحث ، ولكنه لن يصل إلى نتائج مثالية بحال من الأحوال . ولهذا فلم يكن من نافلة القول أن العلماء من كايزر[123] إلى يولمان[124] كرروا التنبيه إلى أن طبيعة العمل الأدبى ، والطريق المناسب لتعرّفه ، يفرضان علينا أن ننطلق من العمل ذاته ، ومن حساسية الناقد حيال العمل . إن التبادل والتضافر بين الاندماج فى العمل والابتعاد عنه ، والربط بين القدرة على الاستشعار الحدسى والإحاطة بعلم الأسلوب ، هى التى تبين على نحو متزايد كيف يتضح تفاعل الأشكال اللغوية فى الأسلوب ونحو الأسلوب . ويظهر لنا فى الوقت نفسه بوضوح متزايد أيضا كيف أن جوهر العمل وخصوصية أسلوبه منصهران أحدهما فى الآخر .

ترجمة : مصطفى ماهر

هـوامش

1. WELLEK III, 329.
2. HUGO KUHN: Sprach - und Literaturwissenschaft als Einheit? In GRIMM - HE[illegible]MAND. S 229.
3. KAYSER, 149 - 152.
4. SAMUEL R. LEVIN: Lingu[illegible]tic Structures in Poetry 1962.
5. WELLEK - WARREN, S. 153; WELLEK III, S. 332 - 333.
6. NICOLAS RUWET: Limits de l'analyse linguistique en poetique. In: Langages, Bd. 12 (1968) S. 56.
7. JAMES P. THORNE: Poetry, Stylistics, and Imaginary Grammar. In: Journal of Linguistics, Band V (1969), S. 423 - 439.

8. RICHARD OHMANN: Generative Grammars and the Concept of Literary Style. In: Word, Jg XX (1946), S. 423 - 439.

9. RENE WELLEK: Closing Statement From the Viewpoint of Literary Criticism. In: THOMAS A. SEBEOK (Hrsg): Style in Language. Cambridge, Mass. 1960, S. 410 und 411.

10. W. TURBIN: Was ist denn eigentlich der Stil eines literarischen Kunstwerks? In: Kunst und Literatur, 8. Jg. (1960), S. 143 - 158.

11. ALONSO, S. 429.

12. WELLEK III, S. 332 - 333.

13. ALVIN EUSTIS: Stylistics. In: PREMINGER, S. 817.

14. PIERRE GUIRAUD: La stylistique. Paris 1954.

15. A. SCHIAFFINI: La stilistica letteraria In: Momenti di storia della lingua italiana. 1953.

16. STEPHEN ULLMANN: Stylistics and Semantics. In: SEYMOUR CHATMAN (Hrsg.): Literary Style. London and New York 1971, S. 133.

17. RICHARD OHMANN: Generative Grammars and the Concept of Literary Style, a.a.O.,S. 427 - 430.

18. LUBOMIR DOLEŽEL: A Framework for the Statistical Analysis of Style. In: DOLEZEL and R. W. BAILEY (Hrsg): Statistics and Style. New York 1969, S. 10.

19. WAIZEL I, Letztes Kapitel.

20. VIKTOR ŽIRMUNSKIJ: Zadaci, In: Voprosy teorii literatury. Leningrad 1928, S. 17 - 88.

21. MICHAEL RIFFATERRE: Stylistic Context. In: CHATMAN - LEVIN, S. 431 - 441.

22. LUBOMÍR DOLEŽEL: A Framework for the Statistical Analysis of Style, a.a.O., 13.

23. ULRICH LEO: Stilforschung und dichterische Einheit. München 1966; S. 30.

24. W. K. WIMSATT: The Prose Style of Samuel Johnson. New Haven and London 1941.

25. RICHARD OHMANN: Generative Grammars and the Concept of Literary Style, a.a.O., S. 427.

26. STANLEY E. FISH: What is stylistics and why are they saying such terrible things about it? In: Seymour Chatman (Hrsg): Approaches to Poetics. New York and London 1973, S. 109 - 152.

27. LEO SPITZER: Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken. In: Romanische Stilund Literaturstudien, Band I, Marburg a.d. Lahn 1931, S. 30 - 31.

28. EMIL WINKLER: Die neuen Wege und Aufgaben der Stilistik. In: Die neueren Sprachen, Band 33 (1925), S. 40f., vgl. dazu LEO SPITZER in: Literaturblatt fur germanische und romanische Philologie. 1926, Spalte 89 - 95.

28. STEPHEN ULLMANN: Two Approaches to Style In: Patterns of Literary Style. YCC, Band III, S. 217 - 225.

30. PAUL HERNADI: Literary Theory: A Compass for Critics. In: Critical Inquiry, Winter 1976, vol. 3, Nr. 2.S. 384.

31. JOHANNES ANDEREGG: Stildefinition und Wissenschaftsparadigma. In: WOLFGANG KLEIN (hg.): Methoden der Textanalyse. Heidelberg 1977, S. 74.

32. MORTON W. BLOOMFIELD: Stylistics and Literary Theory, In: New Literary History, Bd. VII, (Jg. 1976), Nr. 2, S. 274.

33. JOHANNES ANDEREGG: op - cit., S. 74 und 80.

34. D.R. TALLENTIRE: Mathematical Modelling in Stylisics. In: R. A. WISBEY (Hg.): The Computer in Literary and Linguistic Research. Cambridge 1971, S. 117 - 28 und: The Mathematics of Style. In: TLS, 13. August, S. 973 - 74.

35. FRANK J. D'ANGELO: Style as Structure. In Style, 82. Jg. (1974), S. 322 - 364.

36. ZIVA BEN-PORAT und BENJAMIN HRUSHOVSKI: Structuralist Poetics in Israel. Tel-Aviv 1974, S. 50-60.

37. MORTON W. BLOOMFIELD, a.o.O.,S. 273 - 276.

38. G. N. LEECH: Linguistics and the Figures of Rhetoric. In: R. FOWLER (Hg.): Essays on Style and Language. London 1966, S. 135 - 156. G.N. LEECH: A Linguistic Guide to English Poetry. London 1969.

39. J. DUBOIS und andere: Rhetoirque générale. Paris 1970.

40. HEINRICH F. PLETT: Textwissenschaft und Textanalyse. Heidelberg 1975, S. 147 - 150.

41. INGER ROSENGREN: Style As Choice and Deviation. In: Style 6. Jg. (1972), Heft 1, S. 3 - 18.

42. JOHANNES ANDEREGG, a.o.O., S. 74 - 76.

b. Stilkomponenten

43. WELLEK III, S. 333.

44. VIKTOR VINOGRADOV: Yazyk Puskina. Moskau 1935.

45. KAYSER, S. 329.

46 EMMY L. KERKHOFF: Kleine Deutsche Stilistik. Bern 1962, S. 51.

47. JURGEN STENZEL: Zeichesetzung. Gottingen 1966.

48. KERKHOFF, a.a.O.,S. 15.

49. EMIL WINKLER: Grundlegung der Stilistik. Bielefeld und Leipzig 1929, S. 47 - 80.

50. WILHELM SCHNEIDER: Ausdruckswerte deutscher Sprache. Leipzig und Berlin 1931, S. 21.

51. KAYSER, S. 301 - 311.

52. WELLEK III, S. 335.

53. ZDENKO ŠKREB: Sprachstil und Stilkomplex. In: ŠKREB, S. 95 - 107.

54. ALFRED BEHRMANN: Einführung in die Analysen von Verstexten. Stuttgart 1970.

55. GEORG MICHEL und andere: Einfuhrung in die Methode der Stiluntersuhung. Berlin 1968.

56. KAYSER, S. 275; und S. 101 - 184.

57 E. BACH: The Syntax of Holderlins Poems. In: Texas Studies

in Literature and Language Bd. II (1960), S. 383 - 397 und (1961), S. 444 - 457.

58. JOSEPHINE MILES und HANAU C. SELOIN: A Factor Analysis of the Vocabulary of Poetry in the Seventeenth Century. In: JACOB LEED (Hrsg): The Computor and Literary Style. Kent, Ohio 1966, S. 116 - 127.

59. THOMAS A. SEBEOK: Decoding a Text: Levels and Aspects in a Cheremis Sonnet. In: THOMAS A. SEBEOK: Style in Language. Cambridge, Mass. 1960, S. 221 - 35.

60. BURGHARD RIEGER: Wort - und Motivkreise als Konstituenten lyrischer Umgebungsfelder. Eine quantitative analyse semantisch bestimmter Textelemente. In: Zeitschrift fur Literaturwissenschaft und Linguistik. l. Jg. (1971), Heft 4, S. 23 - 41; vgl. auch HEINZ - MARTIN DANNHAUSER und DIETER WICKMANN: "Quantitative Bestimmung Semantiscger Umgebungsfelder" und "Segmentierung eines fortlaufenden Prosatexts", in: Literaturwissenschaft und Linguistik, 2. Jg. (1972), Heft 8, S. 29 - 49.

61. WILHELM FUCKS: Nach allen Regeln der Kunst. Stuttgart 1968, S. 93.

62. SHELDON KLEIN: Control of style with a generative grammar In: Language, Jg. XLI (1965), S. 619 - 631; vgl. auch ders.: Automatic paraphrasing in essay format. In: Mechanical translation, Jg. 8, Heft 3 - 4 (1965), S. 68 - 83.

63. STANLEY E. FISH: What is Stylistics and why are they saying such terrible things about it? In: ESYMOUR CHATMAN (Hrsg). Approaches to Poetics. New York 1973, S. 120 - 121; vgl. auch: HUBERT DREYFUS: What Computors Can't Do. New York 1972, S. 133 - 134.

64. PAUL BOCKMANN (Hrsg.): Stil - und Formpronleme in der Literatur. Heidelberg 1959, S. 14; E. ARNOULD: Essai d'une theorie du style. 1851; H. SPENCER: The Philosophy of Style. 1852; R. DE GOURMONT: Le probleme du style. 1902; E. P. MORRIS: A science of style. 1915.

65. WILLAM EMPSON: Seven Types of Ambiguity. New York o. J.; ELDER OLSON: WILLIAM EMPSON, Contemporary Ctiticism, and Poetic Diction. In: CRANE I, S. 27.

66. J. STRIEDTER (Hrsg.): Texte der russischen Formalisten Band I, Munchen 1969, S. 33; vgl. auch RENATE LACHMANN: Die "Verfremdung" und das "neus Sehen" bei VIKTOR ŠKLOVSKIJ. In: Poetica, 3. Jg. (1970), Heft 1 - 2, S. 228 ff.

67. ALEKSANDAR FLAKER: Der russische Formalismus. Theorie und Wirkung. In: ZME. GACSKREB, S. 119.

68. STAIGER II, S. 7 - 28 und STAIGER III.

69. KAYSER, S. 102 - 105.

70. FERDINAND DE SAUSSURE: Cours de linguistique generale. Paris 1949, S. 100.

71. DELL H. HYMES: Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets. In: THOMAS A. SEBEOK (Hrsg.): Style in Language. a.a. O.,S. 109 - 131.

72. DAVID I. MASSON: Thematic Analysis of Sounds in Poetry. In CHATMAN - LEVIN, S. 54 - 68.

73. WOLFGANG KAYSER: Die Klangmalerei bei Harsdorffer. Leipzig 1932.

74. ANTS ORAS: Spenser and Milton: Some Parallels and Contrasts in the Handling of Sound. In: NORTHROP FRYE (Hrsg.): Sound and Poetry. New York 1957, S. 109 - 133.

75 D. TSCHIZEWSKIJ: Stil und Lexik. In: PAUL BOCKMANN (HRSG.): Stil - und Formprobleme in der Literatur. A. a. O., 91 - 95.

76. VIKTOR VINOGRADOV: Ocerki po istorii russkogo literaturnogo jazyka. Leiden 1949.

77. JAN MUKAROVSKY: Polakova "Vznesenost prirody. In: Kapitoly z ceske poetiky. Band II, Prag 1941. Vgl. MIROSLAV CERVENKA: Grundkatagorien des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus. In: ŽMEGAČ - ŠKREB, S. 141 — 145.

78. KAYSER, S. 106 - 110 und 128 - 131.

79. DAMASO ALONSO: La lengua poética de Góngora. Madrid 1935.

80. R. A. SAYCE: The Style of Montaigne: Word - Pairs and Word - Groups. In: SEYMOUR CHATMAN (Hrsg.): Literary Style.London und New York 1971, S. 383 - 402.

81. EMILIJA GRUBAČIĆ: Untersuchungen zur Frage der Wortstellung in der deutschen Prosadichtung der letzten Jahrzehnte. Zagreb 1965.

82. ROBERT BRAUER: Tonbewegung und Erscheinungsformen des sprachlichen Rhythmus. Berlin 1964.

83. LEO SPIIZER: Die Wortbildung als stilistishes Mittel bei Rabelais. Halle 1910.

84. LEO SPITZER: Linguistics and Literary History. New York 1962, 41 - 86.

85. HANS GRAUBNER: Stilistik. In: ARNOLD, S. 169 - 172.

86. PHILIP WHEELWRIGHT: On the Semantics of Poetry: In: CHATMAN - LEVIN. S. 250 - 63.

87. JOSEPHINE MILES: More Semantics of Poetry. In: CHATMAN - LEVIN. S. 264 - 68.

88. W. K. WIMSATT, Jr: The Prose Style of Samuel Johnson. New Haven and London 1941, S. 50 - 62.

89. KAYSER, S. 147.

90. JURGEN STENZEL: Zeichensetzung. Gottingen 1966.

91. E. LERCH: Typen der Wortstellung, in: Festschrift fur KARL VOSSLER, Heidelberg 1922.

92. ELISE RICHTER: Grundlinien der Wortstellungslerhre. In: Zeitschrift fur romanische Philologie, Bd. 40 (1920).

93. WILHELM HAVERS: Handbuch: der erklärenden Syntax. Heidelberg 1931.

94. W. VON WARTBURG: Einfuhrung in die problematik und Methodik der Sprachwissenschaft. Halle 1943.

95. MORTON W. BLOOMFIELD: The syncategorematic in poetry: From semantics to syntax. In: To honor Roman Jakobson I, Den Haag 1967, S. 309 - 317.

96. W. NELSON FRANCIS: Syntax and Literary Interpretation. In: CHATMAN - LEVIN, S. 209 - 216.

97. RICHARD OHMANN: Literature as Sentences. In:

CHATMAN - LEVIN, S. 231 / 38.

98. KAYSER, S. 148.

99. HERBERT GRIERSON: The paragraph. In: Rhetoric and English Composition. Edinburgh and London 1944.

100. WILLAM O. HENDRICKS: On the notion "Beyond the Sentence" in Linguistics, Bd. 37 (1967), S. 12 - 51.

101. LAWRENCE GAYLORD JONES: Grammatical Patterns in English and Russian Verse. In: To Honor Roman Jakobson II, Den Haag 1967, S. 1015 - 1045.

102. LEIBFRIED, S. 308 - 309.

103. GUNTHER IPSEN: Ursprache, Sondersprache, Gemeinsprach. In: Blatter fur deutsche Philosophie, Jg. 4 (1930), S. 71.

104. WOLFGANG KAYESER: Sprachform und Redeform. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1936 - 40, S. 52. 91.

105. HANS GRAUBNER: Sprachstil - Redestil: In: ARNOLD, S. 178 - 79.

106. POLLMANN II. S. 64.

107. LUBOMIR DOLEZEL: A Framework for the Statistical Analysis of. Style In: L. DOLEZEL und R. W. BAILEY (Hrsg.): Statistics and Style. New York 1969, S. 12.

108. ARTUR KUTSCHER: Stilkunde der Deutschen Dichtung. Bremen - Horn 1951, Bd. I, S. 265.

109. RICHARD M. MEYER: Deutsvhe Stilistik. Munchen 1906.

110. ROLF KLOPFER und URSULA OOMEN: Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Bad Homburg v.d. Hohe 1970.

111. KAYSER, S. 292, vgl. auch S. 187 - 212 und 339 - 388.

112. ARTUR KUTSCHER: Stilkunde, a.a.O.,Bd. I, S. 151 - 166; vgl. auch H.p.H. TEESING in BOCKMANN, a.a.O., S. 258 - 266.

113. HANS GRAUBNER in ARNOLD, S. 166.

114. DAEMMRICH, S. 121 - 185.

115. R. BRAUER: Der Stilwille Merimess. Genf 1930.

116. ALEKSANDAR FLAKER: Motivation und Stil. In: VIKTOR ZMAEGAC (Hrsg.): Marxistische Literaturkritik. Bad Homburg 1970, S. 387 - 397.

117. FRITZ SIRCH: Deutsche Klassik und Romantik Munchen 1922.

118. WALZEL I.

119. JASZI, S. 1 - 44 und 76 - 113.

120. HANS GRAUBNER in: ARNOLD, S. 186.

121. MICHEL RIFFATERRE. Stylistic Context. In: Word, Bd. 16, Nr. 2 (August 1960).

122. STERHEN ULLMANN: Language and Style. Oxford 1964.

123. KAYSER, S. 329 - 30.

124. POLLMANN II. S. 69 - 70.

عبد الله حوله

الأسلوبيّة الذاتيّة أو النشوئية

توطئة : **لا مراء اليوم فى اعتبار شارل بالى** Ch. Bally رائد الأسلوبية الأول فى العصور الحديثة ، من موقع المتأثر بالمنهج الوضعى ؛ فقد استطاع صاحبنا أن يراهن على ما لم يقدم عليه أستاذه دى سوسير De Saussure ، أعنى دراسة العبارة وما قد يحف بها من أبعاد نفسية واجتماعية ، فكان بذلك مُسهما فى علم النفس اللغوى ، وعلم الاجتماع اللغوى ، من حيث أراد أن يكون أسلوبيا فحسب .

على أن مشروع بالى الأسلوبى يحتوى على بذرة تناقضه . ذلك أنه من المفروض ـ وفقا لما نعرفه اليوم من أمر الأسلوبية ـ أن يكون هذا العلم بحثا فى الأسلوب بما هو طريقة فى التعامل مع اللغة متفردة ومخصوصة . فقد كان تفريق سوسير المنهجى بين اللغة والعبارة أساسيا فى الدراسات الأسلوبية . فإذا كانت اللسانيات تعنى بدراسة اللغة (الجانب الاجتماعى المجرّد ، الخارج عن عمل التاريخ) فإن الأسلوبية معنية بدراسة العبارة (الجانب الفردى المتغير) . إلا أن بالى قد ظل يدور بالأسلوبية فى فلك اللغويات منهجا وموضوعاً ، فأمكن لذلك تسمية إسهامه بلسانيات العبارة(١) أو أسلوبية اللغة(٢) . وتتجلى المفارقة بين التسميتين واضحة إذا نحن رمنا من وراء ذلك إرساء نظرية أسلوبية على نحو ما صنع جميع الأسلوبيين بعد بالى .

ففى قولنا « لسانيات العبارة » مفارقة مأتاها كون اللسانيات تعنى الدراسة العلمية الموضوعية الشمولية المجرّدة ، وكون العبارة تعنى التفرد والذاتية ، فكأن الجمع بينهما يؤدى إلى خنق الأسلوبية وحصر آفاقها ، وجعلها تنتهى إلى أن تكون مجرّد وصف وإحصاء وتبويب ؛ وهو ما يناقض مرامى الأسلوبية نفسها ، ويعود بها ـ من بعض الوجوه ـ إلى ميدان البلاغة ، أعنى النزعة التبويبية(٣) . وفى قولنا أسلوبية اللغة إبتعاد بموضوع هذه الأسلوبية عما جعلت له ، أى البحث فى تفرد العبارة .

وقد ظل بالى يدور فى فلك أستاذه دى سوسير ، أى فى فلك اللغة موضوعا ، أو اللسانيات منهجا ، وإن أدخل على مشروعه أبعادا عاطفية واجتماعية ، معتبرا الحال والوقت والبيئة ، فكان فاتحا لباب آخر فى ميدان اللسانيات ، هو باب «التلفظ» L'enonciation(٤)كما يتجلى اليوم فى أرقى مراحلة مع كاترين كربرا أو ريكيور(٥) .

لقد شدد بالى على العلم فى ميدان الأسلوبية ، وأهمل الأسلوب ، مفضلا بذلك موضوعية الأول وشموليته على ذاتية الثانى وتفرده . ويبدو ذلك فى المستويات النظرية التالية :

أ ـ تحديده لموضوعها ؛ فهو ليس الكلام بصفة عامة ، لا ولا كلام فرد معزول ، أديبا كان أو إنساناً عاديا ، وإنما لغة مجموعة بشرية معينة ، كاللغة الفرنسية مثلا(٦) .

ب ـ تعريفه للكلام وتحديده لوظائفه (وظيفة عقلية ، وظيفة اجتماعية ، وظيفة عاطفية)(٧) .

جـ ـ تعريفه للأسلوبية بكونها « دراسة ظواهر تعبير الكلام ، وفعل ظواهر الكلام على الحساسية»(٨) .

د ـ تحديده لمنهج الدراسة الأسلوبية ، وهو المنهج الآنى

Synchrnonique[٩] الذى سيشع على طريقته الأسلوبية فى المستوى التطبيقى كله .

بهذه التحديدات النظرية الأربعة تكون أسلوبية بالى أسلوبية تبويبية ، تعنى برصد الطاقات التعبيرية الكامنة فى اللغة ، لا فى كلام فرد ، وبالأحرى فرد أديب .

ولسوف يكون مشروع الأسلوبية الذاتية قائما على مناهضة أسلوبية بالى من حيث الموضوع ؛ إذ ستعنى هذه الأسلوبية الذاتية بدراسة الآثار الأدبية وما تحوى من أسلوب أدبى متفرد . ومن حيث المنهج فستعنى هذا الأسلوبية بالزاوية الزمانية بخاصة . وسوف نقتصر فى هذه المقال على ليوسبيتزر Leo Spitzer[١٠] وورلان بارت R. Barthes[١١] .

١ - ليوسبيتزر ١٩٦٠

١ . ١ . المؤثرات :

١ . ١ . ١ . التأثير الفلسفى :

لئن كان منهج بالى الأسلوبى وضعياً اختبارياً ، انتهى به إلى ضبط عدد من القوائم فى تعبيرية اللّغة على أساس علمى ، بما جعل مشروعه الأسلوبى متناقضاً ، لقد ذهب سبيتزر ، صاحب أسلوبيّة الفرد ، شوطاً كبيراً فى التيار المثالى كما حددّ فلسفته كروتشه B. Croce (١٩٥٢) الإيطالى ، وهومن مقتفى أثر المنهج الهيجلى . وتأتى فلسفته بمثابة النقيضة للفلسفة الوضعية . من ذلك اعتباره الحدس « شكلاً من أشكال المعرفة البشرية ، إلى جانب المعرفة العقليّة المنطقية »[١٢] ، وأنه أساس الإدراك الشخصى للأمور . وتقوم العملية الحدسية فى المعرفة على الفن . وهذه المعرفةالحدسية (أى الفن) هى بالضرورة تعبيرية « فما لا يتحقق فى العبارة لا يعد حدساً (....) بل هو طبع . فليس للذهن من حدس إلا حين يعمل ويشكل ويعبّر ؛ وإن من يفصل الحدس عن العبارة لن يهتدى أبداً إلى الجمع بينهما »[١٣] . فالفن إذن هو اللغة ، لكنها ليست لغة الإبلاغ العادى ، فهذه من مشمولات المنطق ، وإنما هى لغة التعبير عن الذاتية . وهذه هى وظيفة الشعر . وهكذا تتحد اللغة بالشعر ، وتتحد الذات المنشئة بها ؛ فكل كلام شعرى جمالى ينطوى على ذات أنتجته ، مستهدفة بإنتاجه إدراكاًحدسياً للعالم . وبذلك يكون كروتشه قد مدّ الجسر الواصل بين اللغة وعلم الجمال . يقول : « ما علم الجمال واللّسانيات بالعلمين المنفصلين قطّ (. . .) ، وإنما هما علم واحد . ولا يعنى ذلك وجود لسانيات خاصة ، وإنما اللسانيات التى تعنينا ، أى اللسانيات العامة ، بما فيها من جوانب تُردّ إلى العلم أو إلى الفلسفة ، ليست شيئاً آخر غير علم الجمال . إن من يهتم باللسانيات العامة ، أعنى اللسانيات العلمية ، يهتم بالقضايا الجماليّة [أيضاً] ، والعكس بالعكس . إن فلسفة الكلام وفلسفة الفنّ أمر واحد .

« فلكى تكون اللسانيات مختلفة عن الجماليات ، وجب عليها أن تتخذ لنفسها موضوعاً آخر دون العبارة التى هى الحدث الجمالى عينه . ومن فضول الجهد أن نثبت أن الكلام عبارة . أما بث أصوات لا تفيد شيئاً فليس من باب الكلام . إن الكلام هو ما قطع وحدّد فى سبيل أداء العبارة »[١٤] .

على أن أهمّ ما جاء به كروتشه فى باب الجماليات ، وهو ما سيكون له تأثير مباشر على نظرية سبيتزر الأسلوبية ، هو مزجه بين المضمون والشكل ، مع إعطائه الشكل دورا مقدما فى الحدث الجمالى ، وبالتالى فى عملية المعرفة الحديثة . يقول فى هذا الشأن : «من المسائل الأكثر طرحا فى علم الجمال تلك التى تعلقت بعلاقة المادة بالشكل ، أو كما يقولون عادة المضمون والشكل . هل يكمن الحدث الجمالى فى المضمون وحده ، أم فى الشكل وحده ، أم فيهما معا (. . .) إنه لا مجال لاتهام فكرنا إن نحن فهمنا من قولنا مادة الانفعال غير منضج جماليا (أى) الانطباعات ، وإن نحن فهمنا من قولنا شكل الإنضاج والنشاط الذهنى (أى) العبارة . إن علينا دحض الفكرة القائلة بأن الحدث الجمالى يتمثل فى المضمون وحده (أعنى فى مجرّد الانطباعات) ، وكذلك دحض الفكرة الأخرى القائلة بإلحاق الشكل بالمضمون ، أعنى الانطباعات مع العبارات . إن النشاط التعبيرى فى الحدث الجمالى لا يضاف إلى حدث الانطباعات ، وإنما تكون هذه الانطباعات منضجة ومشكلة بواسطة الحدث التعبيرى . فالانطباعات تتجلى فى العبارة كما يتجلى الماء وقد وضع فى المصفاة هو نفسه وغيره معا من الجانب الآخر من تلك المصفاة . إن الحدث الجمالى من هذه الناحية شكل ، ولا شىء آخر غير الشكل»[١٥] .

١ . ١ . ٢ . التأثير اللسانى :

كان لنظريات اللسانى همبولدت Wilhelm Von Humboldt الألمانى (١٨٣٥) تأثير كبير على أسلوبية سبيتزر ؛ ومؤداها اعتبار الكلام حمال طاقة خاصة بالمتكلم وبمجموعته التاريخية . فاللغة - كما يراها همبولدت ، مأوى الحياة والتاريخ متلازمين . وقد وجد فيها وهو يبحث عن إنجاز مشروعه الأنثروبولوجى «مركزا دائرته مجموعة القوم المتكلمين الكلية . وبين المركز والدائرة نسيج من المبادلات التى تكشف عن جهد البشرية الدّؤوب»[١٦] . وتظهر هذه المبادلات بين المركز والدائرة فى كون «اللغات تسيطر على مسار الحضارة وتخضع لها فى الوقت نفسه ، (وتكون) سيطرتها عليها من حيث إن العبارة تجلو العقل البشرى وملكات الذهن ، هذه الملكات التى ما إن تستكمل قوتها حتى تعود مؤثرة فى اللغات مخضعة إياها لمشيئة تصرّف أحوالها الخاصة (. . .) فليست اللغة حسبه (أى همبولدت) شيئا خارجيا عرضيا غير ضرورى للفكر البشرى ، وما هى بالموضوعة لتيسير مبادلات الأفراد فيما بينهم فحسب ، وإنما هى على العكس من ذلك ، شىء ضارب الجذور فى صميم الذات (. . .) وضرورى لتنمية القوى

والملكات الذهنية ، ولإدراك العالم الخارجي إدراكا لا لبس فيه »[١٧] .

على أن اللغة حسب همبولدت تأخذ شكلها وتبلورُ عبقريتها وتجلوهما في أزمنتها الأدبية على الخصوص . « عندئذ تزداد [هذه اللغة] سموًا على ما تعرضه الحياة المادية من ضرورات يوميّة ، لتلج أرجاء الفكر المحض ، والخيال الطلق »[١٨] .

١ . ١ . ٣ - التأثير الأسلوبي :

لكارل ڤوسلار K. Vossler ، الذي تأثر كذلك بمثالية كروتشه[١٩] ونظريات همبولدت اللسانية[٢٠] ، تأثير على تلميذه وصديقه سبيتزر ؛ إذ « سعى الرجل - على عكس النقد الوضعي السائد في زمانه - إلى الاهتمام بالكشف عن واقع الأديب الروحي من خلال عالمه اللغوي بدرجة أكثر من اهتمامه بتحليل [عالم] الأديب عن طريق جمع المعطيات البيوجرافية الخارجة عن الأثر »[٢١] ؛ « فلقد انطلق ڤوسلار من الملاحظات اللغوية في النص ، لينتهي إلى ما يسميه بروح الروائي . فتحليله لا يمت بصلة إلى العناصر المحيطة بالأثر (حياة الكاتب ودراسة مصادره وما أثر في اتجاهاته) (. . .) إن هذا المسار المخصوص قد جعل من تحليله للنصوص عملا أسلوبيا (. . .) .

« وعليه فإن محاولة الناقد تتمثل في الظفر بما يسم شخصية الأديب من طابع قار ومميز من خلال التعبير الأسلوبي (التعبيري) في آثاره الأدبية المتفردة»[٢٢] .

غير أنه من الجدير بالملاحظة ، كما فعل بريكو P.Barucco ، بقاء ڤوسلار في حدود الأسلوبية التعبيرية ، برغم ما قطعه من أشواط على درب أسلوبية الفرد ؛ «فهو لا يضع نصب عينيه الظفر بـ « نواة الأديب الروحية » في المرتبة الأولى ، وإنما [يهتم أساسا] بإقامة العلاقات بين أسلوب الأديب ولغة عصره ، وبوضع الأسلوب في مكانه التاريخي من اللغة . فتحليل ڤوسلار يظلّ أسلوبية تعبيرية ، في الوقت الذي يبشر فيه بولادة أسلوبية الفرد»[٢٣] .

١ . ١ . ٤ . تصبُّ هذه المؤثرات جميعها[٢٤] ، إلى جانب انتماء الرجل العرقي (فهو يهودي نمساوي غذته الإنسانيات الكلاسيكية)[٢٥] ، في نقده لمنهج بعض أساتذته ؛ فقد ناهض سبيتزر طريقة أستاذه مايرلوبكه Meyer-Lubke الوضعية في تدريس اللّسانيات الفرنسية ؛ فهذا الرجل لا يتحدث إلا عن اللسانيات المجردة ؛ يتحدث عن اللغات قديمها وحديثها «وهذا أمر لا يعكس الإنسان الفرنسي في حسيته وروحيته وتأدبه وعراقته العريقة . إنه يتركه نسياً منسياً ، في حين يتحدث عن لغته ؛ فما كانت اللغة الفرنسية [في دروس لوبكه] كلام الفرنسيين بل أكداساً من التطورات المفككة المعزولة والعرضية العديمة الدلالة»[٢٦] . ولئن وجّه سبيتزر نقده إلى طريقة أستاذه لوبكه الوضعية في تناول اللغة بمعزل عن ذاتها المنشئة لقد وجه النقد نفسه إلى أستاذه في الأدب بيكار Philipp-August Becker ، الذي يعزف - بتأثير من اتجاهه الوضعي أيضا - عن البحث في حضور ذات الكاتب في الأثر . فبيكار يتحدث في الأدب ويهمل موضوعه الذي هو الإنسان ، مكتفيا من دراسة مضمون الأثر بـ «ضبط تواريخ الآثار الأدبية ومعطياتها التاريخية ، وبتحديد عناصر الترجمة الذاتية والمصادر المكتوبة التي قد يكون الكتّاب ضمنوها ما وضعوه من آثار»[٢٧] . إن من شأن هذه الأمور الشكلية أن تعرقل - في رأي سبيتزر - البحث عن ما هية الأثر أو سر ظهوره في فترة ما ، وأن تضنّ عليه بما له من بعد تاريخي وإنساني . فلا دروس أستاذه في اللسانيات ، ولا دروس أستاذه في تاريخ الأدب ، قد مهدت له - وهو الرجل الذي «نذر حياته العلمية كلها للجمع بين هذين الاختصاصين»[٢٨] - سبيل الولوج إلى جوهر الأثر وروح الكاتب المنظمة له ؛ وهي الغاية القصوى التي حفت بنشاطة الأسلوبي فسنّ لها الوسائل ، وشرع لها الطريقة ، وكل ذلك في ضوء المؤثرات والمؤثرات المضادة التي أسهمت في تكوينه .

١ . ٢ . الغايات :

١ . ٢ . ١ المستوى النفساني :

ينطلق سبيتزر من قولة بيفون Buffon (١٧٨٨) الشهيرة «الأسلوب هو الرجل» ليحدّد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب وميوله ونزعاته ، والتركيبة النفسية التي جعلت أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو بتلك ؛ فروح الكاتب تمثل النواة المركزية التي يدور حولها نظام الأثر كله ، وهي النظام الشمسي المتحكم في عناصر النصّ جميعها . لذا وجب على الناقد وضع اليد على هذه الرّوح المنظّمة ؛ فهي روح النصّ نفسه . إن سبيتزر يفضّل طريقة البحث عن روح كاتب معين من خلال الظاهرة اللغوية على الطريقة التبويبية في الأسلوبية ، تلك التي تحاول أن تبوب تبويبا نهائيا مضمون عبارة ما . وقد أدى هذا الموقف بسبيتزر إلى اعتبار أدوات التعبير مختلفة لاختلاف أرواح الكتاب الذين يستخدمونها . فها هنا يكمن عند سبيتزر احترام حرية الأفراد ، على حد عبارة بريكو ؛ «هذه الحرية التي مكنته بحق من إعادة تنظيم الكلام الفردي كلما وقع الاضطرار إلى تفكيكه»[٢٩] ، باعتبار أن لكل فرد أديب تركيبه النفسي الخاص به ، الذي على أساسه تختلف آثاره عن غيرها ، ويتميز أسلوبه عن سائر الأساليب .

إن غاية من غايات أسلوبية سبيتزر الكبرى النفاذ إلى أبعد أغوار الذات المنتجة بوصفها ذاتا متفردة بتجربة نفسية خاصة ، أفرزت إنتاجا لغويا خاصاً . وهذا معنى قولنا «أسلوبية الفرد» ، وهي ذات أبعاد إنسانية ، تربط بين الأثر وصاحبه متين الربط .

١ . ٢ . ٢ . المستوى الاجتماعي والتاريخي :

على أن سبيتزر لا ينسى أن هذا الفرد داخل في نظام آخر أوسع ، هو المجتمع والعصر والتاريخ . فلئن كانت العلاقة بين

روح الكاتب وأثره من المتانة بمكان ، حتى إنه اتخذ من هذه الرّوح نواة منظمة للأثر ، إن هذه الرّوح داخلة كذلك فى نظام اجتماعى . وهذا ما يجعل للأثر علاقة بالبعد الاجتماعى .

يقول ستاروبنسكى Starobinsky «تطمح أسلوبية سبيتزر إلى إدراك الواقع النفسانى ، وإلى تحديد الروح الجماعية أيضاً . فسبيتزر يحاول أن يكتشف وهو يواجه النص ـ الخصائص المميزة التى تفضى إلى روح الكاتب ، لكن مع انشغال بتحسس العلامة التعبيرية ، أو تحولات الرّوح الجماعية المتعجِّلَة من خلال ما فى حركة الكتابة من فذاذة»[٣٠] . فالاستقراء النفسانى القائم على تحليل الأسلوب يمكن أن تتسع به رقعة البحث فيفضى إلى تحديد المرحلة التاريخية ، وإلى تحديد المناخ الفنى والأخلاقى ؛ «ففى رأى سبيتزر أن علم النفس الأسلوبى يجب أن يمتد إلى علم الاجتماع الأسلوبى»[٣١] . فرابلى Rabelais (١٥٥٣) يمثل فى نظر سبيتزر وحدة يجب النفاذ إليها وتحديدها فى أبعادها الذاتية ؛ لكن يجب أن نضعها بعد ذلك فى وحدة أشمل ، وفى نقطة من التاريخ معينة ؛ «فلربما كان رابلى نظاما شمسيا ينتمى إلى نظام متعال عليه : حوله وبعده وقبله (. . .) يجب وضع رابلى فى إطاره العام من تاريخ الأفكار ؛ من تاريخ الأدب ـ كما يقول مؤرخو الأدب»[٣٢] .

لكن غاية سبيتزر ليست العثور على الفكرة مجرّدة ، ووضعها فى سياقها التاريخى العام ؛ إذ «ليست الغاية هى الأفكار فى حد ذاتها (فهذه تهمّ تاريخ الفلسفة) ، لا ولا الأفكار بما هى طريقة فى الإبلاغ ؛ فهذا الأمر يهمّ التاريخ والعلوم الاجتماعية ، وإنّما الغاية هى الأفكار التى تتضمنها اللسانيات والشكل الأدبى ، إنّ أيدينا ، بوصفنا فقهاء لغة ، مغلولة داخل المجال اللسانى الأدبى البحت»[٣٣] .

على أن غاية سبيتزر الأسلوبية القصوى ليست مجرّد المطابقة بين الأثر وصاحبه وعصره ، فتلك مطابقة من شأنها أن تجعل الأثر ، ومن ثم الذات المنشئة ، مذويين داخل المرحلة التاريخية والثقافية . إن أسلوبية سبيتزر ـ من هذه الناحية ـ جدلية حركية ؛ فالأثر «شاهد عصره لا شهيده» ؛ يعكسه وفى الآن نفسه يتجاوزه . لمثل هذه الغاية أدخل سبيتزر على أسلوبيته مفهوم العدول L'ecart . يقول : «يجب أن يمثل انحراف الفرد الأسلوبى عن القاعدة العامة خطوة تاريخية ، يقطعها الكاتب . ويجب أن ينمّ هذا الانحراف عن التحول فى روح العصر ؛ وهو تحول يعيه الكاتب وينقله فى شكل لغوى يكون بالضرورة جديداً»[٣٤] . على أن العدول عند سبيتزر ليس عدولا مطلقاً ، أى ذلك العدول الذى يفلت من قبضة الاستعمال العادى مرة ، وكل مرة ، وإنما هو عدول قد يصبح غدا استعمالا عاديا ، وذلك لارتباطه بجدلية الثقافة التى يتكلم باسمها . يقول ستاروبنسكى : «ليس الأسلوب عند سبيتزر فرديا بحتا ، لا ولا هو بالكلى [المحض] ، لكنه فردى فى طريقه إلى الكلية ، وكلى يعتزل ليحيل إلى حرية فردية»[٣٥] . وغاية سبيتزر من أسلوبيته أن يضع اليد على هذا التوق الفردى والجماعى معا ، إلى لحظة من التاريخ مغايرة ، من خلال فرادة الأسلوب .

يمكن إذن اعتبار الغايات التى يرمى إليها سبيتزر آنية وزمانية معا : آنية باعتبار أن الغاية الأولى تتمثل فى رصد الظاهرة الأسلوبية الجمالية كما تتجلى على سطح الأثر ؛ وزمانية سرعان ما تفتك برمام المبادرة من المرحلة الآنية وتلغيها . وتكون على مراحل ثلاث : تتمثل الأولى فى ربط الأثر بصاحبه من خلال الخصائص الأسلوبية ؛ وتتمثل الثانية فى وضع هذا الأثر فى مكانه من مناخ العصر الاجتماعى والثقافى ؛ أما المرحلة الثالثة فتنظر إلى الأسلوب بما هو ظاهرة أدبية فى طليعة التحولات الحضارية والفلسفية والتاريخية .

١ . ٣ . الوسائل :

لما كانت غايات سبيتزر الأسلوبية تنحصر فى بعدين كبيرين : بعد آنى وصفى ، وبعد زمانى ذى مستويات ثلاثة ، منها ما يتعلق بصلة الأثر بصاحبه ، ومنها ما يتعلق بصلة الأثر بالمجتمع والتاريخ ، ومنها ما يتعلق بالأثر فى طليعة التحولات التاريخية ـ كانت الوسائل من جنس الغايات ، وصفية استقرائية ، استنباطية جميعا ؛ وهو ما يميز أسلوبية سبيتزر القائمة على رافدى اللسانيات وعلم الدلالات التاريخى .

١ . ١ . ٣ . اللسانيات :

تعد المقاربة اللسانية أهمّ سند يعتمد عليه سبيتزر حين يباشر عمله الأسلوبى ؛ فاللسانيات عند صاحبنا كفيلة بأن تجيب عن السؤال التالى : «كيف تحدث التغييرات [فى النص] ؟»[٣٦] . لكنها قمينة أيضا بالجواب عن سؤال آخر ذى علاقة بالأول ؛ ومفاده «لم طرأت تلك التغييرات ؟»[٣٧] . من هذا المنطلق كان سبيتزر شديد اللهجة فى إدانته لمؤرخى الأفكار فى الأدب ، مثل لفجوى Lovejoy صاحب المؤلفات الأدبية التى تعزف عن البحث فى الحضور اللغوى الجمالى فى الأثر . ذلك أن سبيتزر لا يعترف بالفكرة الأدبية إلا من حيث داخلها الفنى اللغوى ؛ فاللغة ـ حسب سبيتزر ـ «ليست إلا بلورة ظاهرية لشكل داخلى»[٣٨] . ويقول أيضا : «كان القوم على عهد شبيبتى ينظرون إلى اللغة على أنها إرث عن الأجداد ، يحق للنحو التاريخى دراستها بدون أية عاطفة ، وعلى أنها نتاج تطوّر وأداة تواصل ، وضعت حسب بعض القواعد المخصوصة (. . .) ومن حقنا نحن بدورنا أن ننظر إلى اللغة على أنها ثمرة إبداع وتعبير عن عاطفة»[٣٩] .

هكذا فقدت اللسانيات مع سبيتزر ، بتأثير من تكوينه ، محايدتها واحترازها من حضور الذات المتكلمة فيها . فاللسانيات عنده يجب أن تكون أداة نقد «حيثما وجد رسم الإنسان متكلما

ومن ثم مفكرا ، متخيلا ، حالما ، كاتبا ، مصغيا»[٤٠] . بذلك ستقدم اللسانيات ـ كما يراها سبيتزر ـ ينابيعها الثرة لفائدة الأسلوبية مطبقة على الآثار الأدبية ، لتغدو هذه اللسانيات وسيلة لوصف النص ومباشرته بكل موضوعية من جهة ، ووسيلة لربطه بروح الكاتب من جهة أخرى ؛ وهو ما يناقض المسار البنيوى ، الذى يكتفى بالمستوى الأول الوصفى الآنى المطبق ، مع استبعاد الذات المنشئة . وهو أمر متعلق بموقف هذا المسار المبدئى من اللغة بوصفها مجرّد بنية فحسب . أما مع سبيتزر ، وقد نظر إلى اللغة بوصفها تحمل ذاتا متكلمة ، فقد بات كل أسلوب مؤديا إلى روح صاحبه .

١ . ٣ . ٢ . علم الدلالات التاريخى :

يمكن الاكتفاء فى هذا الصدد بإيراد فقرتين من كلام سبيتزر فى شأن علم الدلالات التاريخى ؛ يقول فى الأولى مهاجما المدرسة السلوكية Behaviouriste ، وهى مدرسة البنيوية الأمريكية ، وعلى رأسها بلومفيلد L.Bloomfield (١٩٤٩) «إن اللغة لا تكون كما أرادها السلوكيون (أو فلاسفة السلوك اللاذهنيون ، الآليون) (. . .) أكداسا من الجثث الهامدة ، وسلوكا لغويا ألانيا (. . .) إن التغييرات المعجمية مشروطة بالتحولات الثقافية والروحية»[٤١] . ويقول فى الثانية «إن ما جمع [فى كتابى : مقالات فى علم الدلالات التاريخى] من فصول يمثل تكملة لكتابى «دراسات فى الأسلوب ١٩٢٨» ؛ فبينما كان الأبطال فى هذا الكتاب هم المؤلفين فى حدّ ذاتهم وقد دُرست شخصياتهم الأدبية ، انطلاقا من عباراتهم المكتوبة ، ومن أسلوبهم المتفرد ، أصبح الأبطال فى كتاب علم الدلالات التاريخى الكلمات نفسها كما يستخدمها الكتاب على اختلاف عصورهم . .ومن البديهى وتنائية فوسلار مشرعنا أن نعد هذه الكلمات متجاوزة لمستعمليها ، كما أنه من البديهى أن تكون هذه الشخصيات التى وسمت هذه الكلمات بطابعها منتمية إلى حضارات»[٤٢] .

من هذا المنطلق فى فهم علم الدلالة حمل سبيتزر على أسلوبية جماعة «النقد الجديد New Criticism» فى أمريكا ، الخالية من كلّ بحث فى الدّلالة التاريخية ؛ فقد قامت دراسة أحد أقطابها وهو ريتشاردز Richards على نقض الاتجاه السوسيرى فى دراسة اللغة ، بسعيه إلى دراسة الكلام العاطفى ، وبدراسة علم دلالات العبارة التى أهملتها المدرسة البنيوية . يقول ريتشاردز : «إنّ الكلمة المعزولة لا معنى لها ؛ فلا يكون للكلمة من معنى إلا بإقحام طرق تأويلية للملفوظ كله ، حيث تأخذ الكلمة دلالتها»[٤٣] .

غير أن سبيتزر يأخذ على الجماعة إهمالهم لبعد الكلمة التاريخى ، برغم ما قطعوه من خطى فى سبيل إعطائها معنى فى مستوى الملفوظ الأدبى ، حتى إن شديد عنايتهم بتحليل النص الدلالى جعل أسلوبيتهم تفتقر إلى جانبى التركيب والصوت ، وهما أشد صلة وأوثق علاقة باللسانيات .

هكذا تكون اللسانيات رافدا للبحث الأسلوبى لدى سبيتزر ؛ فهى أداة ومدخل إلى النصّ وصفى ، وهى أيضا وسيلة لربطه بصاحبه . ويكون علم الدّلالات التاريخى أداة لربط الأثر بالتحولات التاريخية . وكما أن كل نص يحمل نفسية صاحبه ، وفى الوقت نفسه يندرج فى سياق تاريخى ، فإنه لا فكاك للأسلوبية عن علم الدلالات التاريخى ؛ فهذا يثريها ويجعلها متماشية وغايات سبيتزر فى مجال النقد الأسلوبى . ولم يفرق سبيتزر بينهما مطلقا بما أنه لم يفرق فى الأثر بين صاحبه وتاريخيته .

١ . ٤ . الطريقة :

تمثل الطريقة إعمال الوسائل فى الغايات . ولما كانت اللسانيات هى الأداة الكبرى فى مباشرة النصوص عند سبيتزر فقد كانت قراءاته الأسلوبية تنطلق من الأثر نفسه . ويمكن حصر طريقة سبيتزر الأسلوبية فى مستويات ثلاثة :

١ . ٤ . ١ . المستوى النظرى الخالص :

اعتمد سبيتزر فى دراساته الأسلوبية مبدأ «السياج الفيلولوجى» الذى ينهج السبيل الاستقرائية ، أى بدءا من الجزئية وصعوداً إلى الكل ؛ هذا الكل الذى كلما اتسع مجاله كان أحق بالتأمل ، وأدعى إلى الاستنتاج . وهذه هى طريقة فقهاء اللغة حسب سبيتزر نفسه ؛ وهى تناقض طريقة علماء الشريعة الذى ينطلقون من أعلى إلى أسفل ، حتى الجزئيات البسيطة فى عالم البشر[٤٤] . كما أنها تناقض منهاج علماء الرياضيات ، الذين يعدون مسلماتهم كما لو أنها تنزيل من عزيز حكيم . «إن الفيلولوجية وقد ركزت همها تركيزا على ما هو بشرى ، وعلى ما يمكن أن يحدث من ترابط وتقاطع فى أمور البشر ، لا تستخدم الطريقة الاستنباطية إلا للتثبت من صحة المبادىء المكتشفة عن طريق الاستقراء (أى انطلاقا مما لوحظ)»[٤٥] .

على أن سبيتزر لا يهمه البحث فى الدقائق إلا لكى يرجعها إلى كليتها الأولى . وهذه الكلية الأولى موجودة بالقوة فى بادىء الأمر ، بل إنه يُعتقد أن للجزئيات مآبا كليا ؛ «فعلى فقيه اللغة أن يؤمن بوجود نور ما أعلى . وكما يقول إله بسكال Pascal : «ما كنت لتبحث عنى لو لم تكن قد وجدتنى»[٤٦] . وهكذا يقترب منهج فقيه اللغة من منهج علماء الدين . فكما يعتقد علماء الدين بأن لهذا العالم نظاما أول ، وأنه يكفى إعادة تنظيم موجوداته على أساس مّا حتى يعاد إليه الجمال الإلهى الأول ـ يعتقد سبيتزر بأن النص نظام أول يجب إعادة سبكه ، إنطلاقا من جزئياته . يقول «إن فقيه اللغة يذهب ساعيا إلى البحث عن المجهرى الدقيق Le microscopique لأنه يرى فيه العالم الأصغر Le microcosmique[٤٧] . هذا العالم الأصغر هو النص ؛ وهو داخل فى عالم أوسع منه هو المبدع ؛ وهما معا داخلان فى نظام أشمل هو المرحلة التاريخية بما توفره من آثار أدبية أخرى ، وسلوك أخلاقى وفلسفى وجمالى .

١ . ٤ . ٢ . **المستوى النظرى التطبيقى :**

تتمثل طريقة سبيتزر التطبيقية من الناحية النظرية فى الانطلاق من النص باعتباره عالما مغلقا ، مع تجنب كل ما هو خارج عنه كحياة الكاتب وعصره وسائر آثاره ومواقفه ، ومع تجنب الأحكام المعيارية والذوقية فى دراسة الأسلوب . من هذا المنطلق وجه سبيتزر نقده إلى « نقاد زمانه الذين يسقطون فى الماقبليات »(٤٨) فى أثناء تعرضهم بالدرس لأسلوب بعض الكتاب ، كذلك الذى فعله ديكمان H. Dieckmann حين يقرّر دون تحليل « بأن ديدرو Diderot قد عبّر عن أفكاره فى معظم الحالات بطريقة [أسلوبيّة] ملتوية »(٤٩) . وشبيه بذلك ما كان فعله لانسون Lanson ، متأثراً بطريقة سانت بوف St.Beuve المعيارية ؛ « فلانسون يتحدث عن جوهر أسلوب ديدرو ، حاكماً عليه من الخارج فحسب ، وبطريقة ما قبلية [بقوله ساخرا] : هو ذا نثر السيد ديدرو المضطرب الصاخب »(٥٠) .

خلافا لهؤلاء النقاد المعياريين يدعو سبيتزر إلى البدء بقراءة النصّ قراءة لا هوادة فيها ولا توقف . ويتكرّر ذلك مرات ومرات حتى يتبين لك فى النصّ جزئية بسيطة تكون فى العادة عبارة قصيرة ، فتجلب اهتمامك ، وتحصل الومضة ، وتتم الخلطة بالنص . « فإن صادف أن لاحظنا تواتر هذه الشواذ اللغوية فى النص ، سهل علينا إدراك القاسم المشترك بينها ، وتبين العاطفة التى أملتها ، وربطها بخصائص الأثر التركيبية ، وبطريقة إخراجه ، وحتى بمحتواه الأخلاقى والفلسفى »(٥١) . وإذن فطريقة سبيتزر الأسلوبية تتمثل فى الذهاب من المحيط إلى المركز . والمحيط هو الدقائق اللغوية ، والمركز هو روح الأثر ؛ أى الذهاب من سطح النص (الناحية اللغوية) إلى عمقه (التجربة التى أودعها الكاتب) .

على أن قراءة سبيتزر ليست ذات اتجاه واحد ، أى ذهاب فحسب ، بل ذهاب وإياب مستمران بين المحيط والمركز ، وذلك فى سبيل إيجاد لحمة وتكامل فى عمله الأسلوبى . يقول : « ينبغى أن نذهب من سطح الأثر إلى مركزه الفنى الداخلى ، [وذلك] بأن نلاحظ أولا الدقائق فى مستوى السطح البارز للعيان فى كل أثر على حدة (وما الأفكار التى صرّح بها الكاتب إلا واحدة من خصائص الأثر السطحية) ، ثم نجمعها ونبحث عن كيفية دمجها فى المبدأ الإبداعى الكامن فى ذهن الفنان ، ثم نرجع البصر إلى سائر مجالات الملاحظة ، لنتبين مدى مطابقة هذا الشكل الداخلى الذى حاولنا بناءه لمجموع الأثر . وبعد ثلاث مرات أو أربع من هذا الذهاب والإياب ، يمكن للباحث أن يدرك مدى توفيقه فى الظفر بمركز الأثر النابض ، أى شمس النظام الفلكى ، أو إخفاقه فى ذلك ، ووقوعه فى موضع جانبى منه »(٥٢) .

١ . ٤ . ٣ . **المستوى التطبيقى الخالص :**

المثال الأول :

يقول سبيتزر : « كانت عادتى حين كنت أطالع الروايات الفرنسيه الحديثة أن أضع سطرا تحت العبارات التى يشد انتباهى عدولها عن النمط العادى ؛ وغالبا ما تكون هذه المقاطع ، وقد جمعت ، متكاثفة نوعا ما ؛ فقد كنت أتساءل عما إذا كان بالإمكان إيجاد قاسم مشترك بين هذه الانزياحات جميعها ، أو على الأقل بين معظمها ، وعما إذا كان بالإمكان إيجاد الأصل الروحى والنفسى لمختلف الخصائص الأسلوبية التى تطبع فرادة الكاتب مثلما قد كنا ظفرنا بالأصل المشترك لما شذ من أشكال لغوية »(٥٣) .

بهذه الطريقة باشر سبيتزر دراسته لرواية شارل لويس فيليب الموسومة بـ « Bubu de Mont parnasse (١٩٠٥) » ، التى تدور أحداثها فى عالم تجارة العاهرات والقوادين المشبوهة ، فلاحظ فى هذه الرواية استعمالا غريبا لعبارة « بسبب a cause de » ، و « لأنّ parce que » ، و« ذلك أن Car » ، هذا إلى جانب التعليل الضمنى القائم على حذف أداة التعليل . وهذا هو المستوى الوصفى الآنى ، الذى سرعان ما يلغيه سبيتزر ليلاحظ أن استعمال العلاقات السببية ليس محض صدفة ، وأنه ينبغى الانتقال من أسلوب شارل لويس فيليب إلى أصله النفسانى والعقلى . فالكاتب بتقديمه علاقة سببيّة لها مغزاها فى سلوك أبطاله يقرّ بوجود قوّة ضغط موضوعية على وجودهم المشبوه الذى تسحقه بضربة قضاء قاهرة قوى اجتماعية قاسية ؛ ضربة وعاها الكاتب . إنه ينظر إلى هذا العالم الذى جانب سواء السبيل ، متظاهرا برغم ذلك بالاستقامة والمنطق الموضوعى ، ولكنه ينظر إليه بحزن عميق ، وبعقلية مسيحيّة مذعنة ، تعكس وضع جانب من الأمة الفرنسية فى القرن التاسع عشر .

المثال الثانى :

ويتعلق بكاتب عصر النهضة الفرنسى رابلى فى قصّته الخيالية بنتاجرويل Pantagruel (١٥٣٤) ، وهو ابن بطل القصة الأخرى جارجنتوا Gargantua (١٥٣٤) وفى قصة بنتاجرويل يضمن سبيتزر فلسفته الرواقية الأبيقورية ، التى تقوم على ضرب من الزهو والمرح ، واحتقار العارض من الأمور ؛ ويسمّيها بالبنتاجرويليه Pantagruelisme ؛ وهى كلمة دخيلة على القاموس الفرنسى ، ولّدها رابلى . ويرى سبيتزر أن توليدها من قبل رابلى ليس أمرا عرضيا اعتباطيا ، وإنما هو محاولة منه لانتشالنا من قبضة الواقع ، ولإقحامنا فى دنيا اللاواقع والمجهول . فاللاحقة « يّة isme » تذكرنا بمدرسة جادة مثل الأرسطية L' aristotelisme ؛ والجذر بنتاجرويل هو اسم من غريب رابلى ، أجرى على ألسنة معاصريه مزاحا كثيرا ، وأضحكهم كثيرا . وقد عرف عن رابلى توليد الحوشى الغريب الذى كان يفزع محافظى السوربون فى زمانه . لكن سبيتزر يرى فى ذلك إبداعا للخيالى ، انطلاقا من الواقع ، ومعبرا من الهلع الذى يرعد فرائصنا ، إلى المضحك الذى يشرح صدورنا . وعلى هذا الأساس يحمل سبيتزر حملته على لانسون مؤرخ الأدب ،

الذى يقول : « لا واقعية أصفى وأقوى من واقعية رابلى »[٥٤]

كذا تكون أسلوبية سبيتزر وهى تجابه الأثر الأدبى ، طموحا أكثر مما ينبغى ؛ فهى مغرقة فى الزمانية ، وما هى بالآنية إلا إلى حين ، لتنطلق إلى غزو عالم بعيد عن الواقع اللغوى فى النص ؛ وهو أمر موكول إلى ثقافة الناقد وموهبته وتجربته ، ولا يقوم على أسس علمية موضوعية . ولعل هذه العيوب هى التى حدت بالرجل إلى إعادة النظر فى طريقته منذ عام ١٩٢٠ ؛ فقد نبذ التأويل النفسانى ، ورأى فى الأثر « نظاما إنشائيا فى ذاته ، وهو ما أسميه بالطريقة البنيوية »[٥٥] . وفيما يلى مآخذ القوم على أسلوبية سبيتزر ، مبوبة تبويبا زمانيا :

١ ــ هذا واحد من تلامذته ، وهو من أمريكا ، « حيث تغلب النزعة التحليلية على النزعة التأليفية المعمول بها فى ألمانيا ـ على حد زعم سبيتزر نفسه . يقول الفتى موجها كلامه إلى الشيخ : « إنك تعتمد فى تحليلك تجربتك الخاصة . إنك واع بالمبادىء التى تحركك أكثر من وعيك بتقنيات يجب اتباعها . إنه ليتجاوز مقدرتك وضع تكنيك يمكنك من تطبيق طريقتك حَسَب منهج سلوكى »[٥٦] .

٢ ــ بيارڤيرو : « إنّ [الرجل] يفتح هوة سحيقة بين الوصف والاستنتاج »[٥٧] .

٣ ــ ميكيال ريفاتير : « لطالما عرقلت الذاتية الانطباعية والبلاغة المعيارية والأحكام الجمالية ، وقد ولى زمانها ، تطور الأسلوبية بوصفها علما وبالخصوص علما للأساليب الأدبية »[٥٨] .

٤ ــ جون كوهين : «[يدعو سبيتزر] إلى تعاطف ضرورى بين المحلل والأثر الذى يدرسه ، لكن هذه الطريقة الحدسية الخالصة إنما هى طريقة اكتشافية لا برهانية ؛ فكيف يمكن لنا الاطمئنان إلى صحّة مذاهبنا إليه ، بعد أن تحصل تلك « الومضة المخصوصة » ؟ . إن وجود عدول متواتر ذى مغزى من الناحية الإحصائية كفيل وحده بأن يحول إلى حقيقة [ملموسة] ما كان مجرّد افتراض فى مستوى الحدس والتخمين »[٥٩] .

٥ ــ ما ينقله ستروبنسكى من قول بعضهم : « إنّه يحصر نفسه فى عملية ذات قطبين (الجزء ـ الكل) ، دون أن يأخذ فى الحسبان المستويات الرابطة بينهما والمكملة لهما . وعيب عليه أيضا نزوعه إلى التعميم ، انطلاقا من جزئية بسيطة ، دون اعتبار لسائر المكونات ، ولمختلف العوامل المتجمعة ، كما تريد ذلك البنيوية الحق »[٦٠] .

٦ ــ ما يقوله ستروبنسكى نفسه ، وهو المتعاطف مع سبيتزر : « إنّه يجعل من شمولية العلم الموضوعية عملية شعرية (. .) ، فتراه يلحّ لا على وصف البنية الموضوعى بل على أوجه البحث الذاتية »[٦١] .

٧ ــ دولاس وفيليولى : « إنّ إرجاع البناء اللغوى فى الأثر إلى مركزه الذى هو روح الكاتب من شأنه ألاّ ينظر إلاّ فيما يتماشى وهذه الروح ، وأن يصرف النظر عما يخالفها فى النص من وحدات لغوية »[٦٢] .

٨ ــ الأستاذة جوويل تامين : « من أخطاء أسلوبية [سبيتزر] أنها ذاتية تعلقت همتها فى معظم الأحيان بالبحث فى ما يرمى إليه المؤلف . فهى لما كانت مغرقة فى الأبعاد النفسانية ، بطل أن يكون لها قانونها كاختصاص علمى صارم »[٦٣] .

٩ ــ الأستاذ عبد السلام المسدى : « إن أسلوبية سبيتزر انطباعية (. . .) ذاتية ، كفرت بعلمانية البحث الأسلوبى »[٦٤] .

٢ . رولان بارت ١٩٨٠[٦٥] .

٢ . ١ . تعريفه للأسلوب :

يعرّف بارت الأسلوب ومعه اللغة بكونهما معطيين سابقين على عمليّة الكتابة . فاللّغة معطى تاريخى لا اختيار للمؤلف فيها ؛ فهى معطى جوهرى ، ومثلها الأسلوب . أما الكتابة فوجود (لاحظ استغلاله للمصطلحات السارترية) . إن اللغة والأسلوب قوتان عمياوان عند بارت : اللّغة تربط المؤلف بالتاريخ ؛ فهى لذلك معطلة لعملية الإبداع ؛ إذ يكون موقف المؤلف منها موقف استهلاك زمنى لا خيار له فيه . أمّا الأسلوب فهو أيضاً كاللغة ؛ جوهر ، لكنه متعلق بصاحبه ؛ بماضى صاحبه وطفولته وطقوسه الخاصة وبيولوجيته . إنّه الكلام المكتفى بنفسه ، المعزول ، الذى يغرق فى ميثولوجية الأديب الشخصية والخفية . هو أمر لا اختيار فيه ؛ فهو ضرورة وعزلة . لذلك يكون الأسلوب مقابلا للكتابة ؛ وهى الشكل الرابط بين الإبداع والمجتمع ؛ وهى فى علاقة مع أزمات التاريخ ؛ وهى اختيار ووجود لا ضرورة وجوهر ؛ فهى مع التاريخ فيما تقدمه من خلال أزماته الكبرى . هى حرية ومسئولية معا ، لكنها حرية محدودة بالمجتمع الذى يكتب له الأديب ويكتب فيه . لذلك تكون الكتابة حرية وضرورة معاً ، وتحمل فى الوقت نفسه انغيار التاريخ وحلم التاريخ . وهى ضرورة بوصفها شاهدة على تمزق طرق التعبير ؛ وهو تمزق غير منفصل عن تمزق الطبقات . وهى حرية لأنها وعى هذا التمزق ، وصميم الجهد الساعى إلى تجاوزه .

يأخذ بارت مثالا على هذه المقابلة الشعر الكلاسيكى بما هو كتابة ، والشعر الحديث بما هو أسلوب . ويعد بارت الشاعر رمبو A. Rimbaud (١٨٩١) نقطة فاصلة بين هاتين المرحلتين فى الشعر الفرنسى . فالخطاب الشعرى منذ رمبو حطّم الجملة ، وحرّر الكلمة من قبضتها ، فتحطم ـ من ثم ـ الخطاب الشعرى الذى كان على عهد الكلاسيكيين يرد إليه الكلمات ليجعل من توحدها فى الجملة فنا تعبيريا ، وكتابة شعرية متضامنة مع التاريخ . أما الخطاب الشعرى منذ رمبو ، وقد أصبح أسلوبا

لا كتابة ، فقد انسلخ عن التاريخ وآثر العزلة ، وبات مجرّد « محطات من الكلمات » .

إنّ الكلام الكلاسيكي مجرّد مضمون إقناعي ، يقيم الحوار ويبني عالما لا يكون الناس فيه منعزلين . وفيه يكون الحديث دائما لقاء بالآخرين . أما الأسلوب فيكون عزلة عن الآخرين وانطواء على الذات . إن الشعر الحديث بجعله الخطاب مجرد محطات من الكلمات قد قلب البنية اللغوية . وهو انقلاب أدى إلى انقلاب في تجربة الطبيعة ؛ فلن يكون هذا الشعر وهو أسلوب ، فعلا في الطبيعة كما هو شأن الكتابة ، وذلك بحكم ارتباطها بالتاريخ ، بل عودة إلى الطبيعة ؛ إلى الكلمات - الأشياء ، التي حطمت طبيعة الكتابة[٦٦]

٢٠٢٠ طريقة دراسته للأسلوب :

يرى بارت أن مستهلك الشعر الحديث الذي هو أسلوب ، لما كان قد حرم دليل العلاقات القائمة بين عناصر الجملة فإنه يجابه - أوّل ما يجابه - الكلمة،ويتلقاها محمّلة بجميع إمكاناتها . إن الكلمة الشعرية تشع بحرية غير متناهية ؛ فهي أشبه ما تكون بعلبة بندورا Pandore[٦٧] ، منها تتطاير كل قدرات الكلام الكامنة . فالشعر الحديث قد حطّم طبيعة الكلام الوظيفية فطريا ، ولم يبق له إلا على النويات المعجمية ، ففقد النحو غائيته ؛ إذ ليست العلاقات في الشعر الحديث سوى انتشار الكلمة وتفجرها . ولما كانت هذه العلاقات الأفقية معدومة في الشعر الحديث ، لم يعد للكلمة سوى مشروع عمودي ، وهو مايجعل الخطاب الشعري الحديث خطابا مليئا بثغرات وغيابات . لذلك سيكون دارس هذا الشعر مطالبا بأن يجابهه استبداليا تجريديا Paradigmatiquement لا توزيعيا تركيبيا Syntagmatiquement . وفيما يلي بعض ما وجه إلى بارت من نقد :

١ ــ هنري ماشونيك : « من ترى المعنيّ [من وراء قول بارت] بإلغاء التركيب إلغاء مبالغاً فيه ، بجعل الخطاب مجرد « محطات من الكلمات » ؟ إن كان السورياليون هم المعنيون فالسورياليون أهل تركيب (. .) إنّ تحليلا كهذا ينبني على قراءة هي نفسها عمودية على حدّ عبارة بارت ، بل أقول تجزيئية (. .) وهو شأن القراءة البلاغية »[٦٨] .

٢ ــ دولاس وفيليولي : « إنّ [دراسة] بارت ، وقد ظهرت قبل تفكير جاكبسون R. Jakobson في وظيفة الكلام الشعرية ، وقبل أعمال شومسكي N. Chomsky في مجال العمليات التوليدية في اللغة ، تعوزها قاعدة لسانية كافية (. .) فلا يكفي قولنا إنّ ذبذبة الكلمة ــ الشيء تلامس بطريقة سحرية الكلمة الموالية لها ، بل ينبغي أن نقول إن تجاور كلمتين يقدح زناد عملية حركية (المشكلية التركيبية والدلالية والصّوتية) تصلح أن تكون مولدة لنظام النص الذي لا تكون الكلمة شعرية خارجه (. .) فالأمر لا يتعلق بإرجاع المتشعب إلى الوحدة ، وإنما يتعلق الأمر باعتبار المتشعب في حالة عمل [وتفاعل] »[٦٩] .

الخاتمة :

ممّا يلاحظ في شأن النقد الموجه إلى كّل من سبيتزر وبارت أن جميع الناقدين المذكورين يعيبون على الأسلوبية الذاتية النشوئية شيئا ويسكتون على غيره ؛ فهم به قابلون . يعيبون عليها زمانيتها المغرقة في الذاتية ؛ ذاتيتها في تعريف الأسلوب ، وذاتيتها في طريقة دراسته ؛ فهم على اختلاف مشاربهم ومراميهم يبشرون من خلال ما قدموه من نقد في شأن هذه الأسلوبية بمنعرج في الأسلوبية جديد ، وبمرحلة لها جديدة ، تكون اللسانيات البنيوية أو التوزيعية أو الوظيفية ، وحتى التوليدية منها ، حجر الزاوية في عملهم بما تحتمه من آنية المنهج ونبذ لحضور الذات . غير أنهم يسكتون على شيء آخر مهم ، حققته الأسلوبية في هذه المرحلة ، ألا وهو نزولها إلى ميدان الأدب . وإذا بالأسلوبية في مرحلتها المنتظرة تعود من بعض الوجوه إلى منهج مرحلتها التعبيرية الوصفي ، وتحافظ من هذه المرحلة على الموضوع . وتدور الأسلوبية دورتها الحلزونية ، إلا أنها دورة تنذر منذ الآن بأزمتها ، أزمة المنهج الآني بالضرورة ، بحكم في موضوع زماني بالضرورة أيضا ؛ وهو ما سيحاول بعض الأسلوبيين ممن وجهوا نقدهم إلى هذه الأسلوبية الذاتية تجاوزه وتقديم الحلول في شأنه في مرحلة أخرى[٧٠] .

الهوامش :

(١) وهي تسمية جونيفياف شوفو ؛ انظر :
Genevieve Chauveau: Charles Bally (pp. 39 - 42) in: La linguistique, Larousse 1977.

(٢) (أ) ـ وهي تسمية بريكو ؛ انظر :
P. Barucco: Elements de stylistique. Ed. Roudil, 1972, (pp. 21. 22).

(ب) ـ على أن هذه التسمية تعود أساسا إلى شارل بالي نفسه . يقول :
"(..) Ainsi nous dirons que la stylistique ne saurait mieux commencer que par la langue materrelle, et cela nous sa forme la plus spontanée qui est la langue parlée".

انظر :
Ch. Bally: Traite de stylistique Française. 3 eme edition. Paris 1951 (p. 20).

(٣) انظر ايضا رأى بريكو ، المرجع المذكور ، ص ١٦ .
(٤) انظر المرجع المذكور بالحاشية رقم ١ .
(٥) انظر :
C. Kerbrat Orecchioni: L'enonciation: de la subjectivite dans le langage Librairie Armand Colin, Paris 1984.
وإن كانت الباحثة قد أشارت في مقدمة كتابها :
"La Connotation. P.U. L. Paris 1977 "
إلى أنها ولجت ميدان « التلفظ » ولوجا طبيعيا على أثر خوضها ميدان « الجفاف » الواسع (المرجع المذكور ص ٩) .
(٦، ٧، ٨، ٩) انظر شارل بالى في مرجعه المذكور آنفا ، ص ص ١ ــ ٣٠ .
(١٠) للاطلاع على حياة الرجل وآثاره وجوانب أخرى مهمة في أسلوبيته ، وللاطلاع على مراجع عربية أخرى تناولته بالدرس ، انظر :
(أ) ــ عبد السلام المسدى :
ــ الأسلوبية والأسلوب . . الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٧ .
ــ الأسلوبية والنقد الأدبي ـ الثقافة الأجنبية ، العدد ١ ، السنة ٢ ، ربيع ١٩٨٢ ص ص ٣٥ ـ ٤٣ .
(ب) ــ عبد الفتاح المصرى : أسلوبية الفرد ـ الموقف الأدبي . عدد خاص باللسانيات رقم ١٣٥ ـ ١٣٦ تموز ـ آب ١٩٨٢ ، ص ص . ١٤٩ ـ ١٦٤ .
(١١) لمزيد من الاطلاع على أعلام آخرين ذهبوا في هذه السبيل انظر :
(أ) ــ D. Delas et J. Filliolet: Linguistique et Poetique, Larousse 1973, pp. 24.
(ب) ــ عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب . . ص ص ٥٣ ــ ٧٤ .
(١٢) انظر :
Benedetto Croce: L'Esthetique comme science de l'expression et linguistique generale; traduit sur la 2 em edition Italienne, Paris 1904, p.1.
(١٣) كروتشه ، المرجع المذكور ص ٨ .
(١٤) المرجع نفسه ، ص ١٣٧ .
(١٥) المرجع نفسه ، ص ص ١٦ ـ ١٧ .
(١٦) انظر :
Pierre Caussat:Wilhelm Von Humboldt (pp. 61-65) in La Linguistique - Larousse 1977.
(١٧) انظر :
Guillaume (?) de Humboldt: De L'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le developpement des idees; traduit par Alfred Tonnelé. Librairie A. Franck, Paris 1859. p.p. 47. 48.
(١٨) المرجع السابق ص ٦٤ .
(١٩) بريكو : مرجعه المذكور ، ص ٢٢ .
(٢٠) انظر :
Leo Spitzer: Etudes de style; précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique par Jean Starobinsky. Gallimard 1970. p. 17.
٢١ ــ انظر بريكو ، مرجعه السابق ، ص ٢٣ .
(٢٢) المرجع السابق ص ٢٥ .
(٢٣) المرجع السابق ص ٢٦
(٢٤) وذلك دون أن ندعى الإلمام بجميع ما أثر في اتجاهات سبيتزر النقدية . انظر في هذا الشأن مقدمة . . etudes
(٢٥) المصدر المذكور بالحاشية ، رقم ٢٠ ص ١٤ .
(٢٦) المرجع السابق ص ص ٤٦ ـ ٤٧ ، مع ملاحظة أننا تصرفنا في ترجمة بنية التركيب الاستفهامية بما يتماشى وروح التركيب في كلامنا ، وذلك دون مساس بالمعنى .
(٢٧) المرجع نفسه ، ص ٤٧ .
(٢٨) انظر :
Leo Spitzer: Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics, 1962, New York. p. 1.
(٢٩) بريكو : مرجعه المذكور آنفا ، ص ٣٧ .
(٣٠) المرجع المذكور بالحاشية رقم ٢٠ ، ص ١٧ .
(٣١) المصدر المذكور ، الصفحة نفسها .
(٣٢) المصدر السابق ، ص ٦٢ .
(٣٣) المصدر نفسه ، الحاشية رقم ٨ ، ص ٧٢ . مع بعض الإبراز .
(٣٤) المصدر نفسه ، ص ٥٤ .
(٣٥) المصدر نفسه ، ص ٢٣ .
(٣٦) المصدر نفسه ، ص ٨
(٣٧) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(٣٨) المصدر نفسه ، ص ٦٠ .
(٣٩) انظر :
Leo Spitzer: Critica Stilistica,e Semantica Storica; Bari 1966 in P. Barucco (ibidem. p. 27).
(٤٠) المصدر المذكور بالحاشية رقم ٢٠ ص ١٠ .
(٤١) المصدر المذكور بالحاشية ٣٩ ص ٢٩ بكتاب بريكو .
(٤٢) انظر :
Leo Spitzer: Essays in Historical Semantics; in Leo Spitzer: Etudes de styles, p. 11.
(٤٣) انظر
Richards: The Philosophy of Rhetoric; New York 1936; in Revue Langue Française, Septembre 1970; Article "The New Criticism" par F. Guntaner p. 97.
(٤٤) نجد مثل هذه الطريقة عند علماء الدين في حضارتنا ؛ فهذا أبو حامد الغزالى (ت ١١١١ م) ينهج في كتابه « المقصد الأسنى في أسماء الله الحسنى » نهجا تنازليا « بإلقائه أضواء ساطعة على الأسماء الحسنى تبرز معانيها الخافية ، ثم يعقب على شرحه لكل اسم منها بقوله : إن نصيب العبد من هذه الصفة كذا وكذا ، فيبين للقارىء كيف يسلك في حياته في ضوء هذه الصفة المعينة أو تلك » . زكى نجيب محمود : ثقافتنا في مواجهة العصر . دار الشروق ، القاهرة ١٩٧٦ ص . ٩٠ . غير أن ز . ن . محمود سيذهب بعد هذا الكلام مذهبا لا نذهبه .
(٤٥) انظر :
L. Spitzer: Etudes... p. 64.
(٤٦) المصدر نفسه ، ص ٦٥ .
(٤٧) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، انظر :
L. Spitzer: Linguistics and ... p. 136.
(٥١) انظر :
L. Spitzer: Critica Stilistica... ; in Barucco; p. 33.
٥٢ ــ انظر :
L. Spitzer: Etudes... p. 6o.
(٥٣) المصدر السابق ، ص ٥٤ .
(٥٤) المصدر السابق ، ص ص ٥٩ ـ ٦٠
(٥٥) المصدر نفسه ، ص ٢٥ .
(٥٦) المصدر نفسه ، ص ٦٦ .
(٥٧) انظر :
P. Guiraud: La stylistique. P. U. F. Paris 1954, Que sais - Je, p. 80.
(٥٨) انظر :
M. Riffaterre: Reponse a Leo Spitzer: Sur la méthode stylistique

(1958) in A. Hardy: Revue Langue Francaise, Sept. 1969: Theorie et methode stylistique de M. Riffaterre, p. 90.

(٥٩) J. Cohen: Structure du langage poetique. Edit. Flammarion 1966. pp. 15 - 16.

(٦٠) انظر المقدمة من كتاب :
L. Spitzer: Etudes... p. 32.

(٦١) المصدر السابق ص ٢٩ .

(٦٢) انظر :
D. Delas et J. Filliolet: Linguistique et poetique. Larousse 1973, p. 22.

(٦٣) انظر :
Joelle Tamine: Linguistique et analyse du discours in Cahiers de linguistique d'orientalisme et de slavisitique, melanges de linguistiquc et de stylistique, T 1 Janvier - Juillet 1975. p. 387.

(٦٤) انظر عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب . . ص ١٧

(٦٥) نعتمد في دراسة الأسلوب عند بارت الفصول الثلاثة التالية من مصدره : Le degre zero de l'ecriture. Edition du Seuil 1972.

(أ) — Qu' est que la litterature? pp. 11-17.
وترجمة محمد برادة بمجلة الكرمل ، ربيع ١٩٨١ ، ص ص ١٢٢ - ١٢٩ .

(ب) — Ya t il une ecriture poetique? pp. 33. 40.

(جـ) — L'utopie du langage, pp. 62-65.

(٦٦) تحسن الإشارة في هذا المقام إلى أن بارت قد جعل الأسلوب في بعض دراساته يقترب من مفهوم الكتابة : انظر :
Steffen Nordabl Lund: L'aventure du signifiant: Une lecture de Barthes, P. U. F. 1981. p. 14; infra 6.

(٦٧) وبندورا هذه هي « المرأة الأولى التي دعتها نفسها الطلعة إلى فتح علبة تحتوى الشرور كلها - حسب الأسطورة اليونانية » انظر :
Larousse de poche 1965, p. 476.

(٦٨) انظر :
Henri Meschonnic: Pour la poetique, T 1 Edit. Gallimard 1970, pp.112-113.

(٦٩) انظر :
D. Delas... (ibidem pp. 23. 24).

(٧٠) انظر لصاحب هذا المقال : مقال « الأسلوبية واللسانيات » ، الموقف الأدبي ، العددان ١٣٥ - ١٣٦ ، عدد خاص باللسانيات ، تموز - آب ١٩٨٢ ، ص ص . ١٤٣ - ١٤٧ .

مشروع تنظيرى فى وصف الدّال بين القراءة والكتابة إجراء " شكل الشكل "

المنصف عاشور

إن النص الأدبى نظام علامى مخصوص ، يسمو على بقية الأنظمة العلامية ؛ إذ تتكون مادته من حركة العلامة اللسانية . وتتجلّى فى فضاء ذلك النص الدال سلسلة من الدلائل ، تتجمع فى أفق مركّب هو مقطع التوتّرات ومجمع الكثافات التى يتخير القارىء منها منهاجية تفجيرها ، ومعقد « النثر الدلالى » الراجع إلى مجموعة من السياقات الإبلاغية الاجتماعية : فإفادة العلامة تترسّخ فى شبكة السّمات المميزة للنظام الدال الجمع حسب سياقات ومقامات متباينة أو متواردة متماثلة . والدال صورة دلائلية مبثوثة فى نسيج العلاقات ، لا يتحدّد بحيز معيّن سكونى ، وليس هو من قسم الأجسام الثابتة ، بل هو تحويل دائم فى أبعاد النص بين الإثبات والنفى ، أى التخيّر وتجاوزه إلى الابتداع والاختراع اللانهائى .

وقد تُشَرِّعُ مكتسبات الدلائلية بعد قراءتها جدوى التنظير النقدى والكتابة لظاهرة الدال ومدى وجاهة فصْمه عن المدلول فى مجال الدراسات الدلائلية ، وفى ميدان مشاريع القراءة والكتابة الأدبية . فالدال فى مساهمتنا هو شبكة التعليق الممكن فى سياقات لا نهائية مضمرة ، تعود إلى طاقة الكاتب القارىء ؛ وليس المدلول سوى مجموعة ترتيبات السّمات المميّزة لذلك النظام الدال ، أو بعبارة أخرى ما يسمى بشكل الشكل ، أو مدلول الدال الكامن فى الصوغ الدلائلى ، الذى يوجّه النص إلى الإيحاءات المخصبة ، والمفاجآت النادرة العجيبة . ونحصر الدال فى سلسلة الأشكال التركيبية التى تؤلّف نظاما مخصوصا ، بعد عملية ضرب وطرح بين الجدوليّة والسياقية ، أو الإظهار والإضمار . وأما المدلول فهو سمات التنظيم ، وأوجه تميزه وطرافته ؛ وأما الإثبات والنفى فنقصد بهما فضائية النص التى يجرى فيها سعى تحويلى توليدى للمخبر الكاتب القارىء إلى إبراز اختياره السياقى ، ونصه المحدود المكتمل ، أو حرصه على تجاوز ذلك الأفق إلى رحابة لا نهائية ، هى « متعددة جمع » تتجاوز فى حدودها النصوص العلامية والنصوص الأدبية فى أبعاد الزمانية والآنية . ويبتدع القارىء الكاتب فى هذا البحث الدائم ضربا من الجدل الدلائلى ، يؤلف تركيب الدال الفنى الأدبى أو البعد الدلائلى العام .

وتقفّى سمات نظام الدال الأدبى عمل لا يقف عند المسلّمات اليقينة ، وإنما نروم من اختبار خصائص النص الدلائلى ونحويته الإيحاء بما يلوح لنا من اهتزازات نلمحها حدساً ، وهى حركة بين مظهر ومضمر ، أو هى عملية توليد وتحويل ناشئة فى حركة القراءة بين إفراد المستغنى وجمع المتنامى فى أفق لولبى . والكتابة والقراءة فى هذا المنحى عملية ابتناء واحدة ، ثم تجاوز . وتفجير هذا التجاوز فاتقٌ لآفاق لا نهائية ، فيها نفى ونفى ، أو « نار ونار » . وفى هذا المجال الفضائى الفسيح تُمتحن الطاقة الاستخبارية ، ثم الطاقة التحويلية . وقوانين ذلك جميعه تعود إلى الدال أو العلامة .

تقديم منهاجي : تخيّر الإجراء التقييمي

إنّ مواردة النظام العلامي تقتضي عرضا فى نطاقه يمكن إرساء وحدات التجادل فى جدوى القراءة والاختبارية لصوغ النسيج العلامى ، بقطع النظر عن مرجعيته ؛ أى سواء كان لغويا أو شبكة من العلاقات التركيبية فى أشكال شتى ، مثل الصورة التلفزية ، ونظام الملابس ، والإشهار ، والسينما ، والبيولوجيا ، والسيرك ، والمسرح ، والرسم ، والموسيقى ، والفنون بحقولها ، أو لغة الصم البكم والعميان ، وغير ذلك .

ونروم قبل أن ننتقى نمط الإجراء للدال فى النص العلامى أن نستنطق علم العلامات ــ دون فصله عن منهاجية اللسانيات العامة ــ لنقيم مقاطع الفحص والاستكشاف حسب رؤية تتخلّص من تشعبات العلوم اللسانية المتداخلة ، وتضافر الاختصاصات .

فمن مشمولات اللسانيات تقفّى العلامة ونظامها الصياغى ضمن وحدات تنماز وتتناسق حسب قانون اطرادى شكلانى ، جليت مشروعيته فى العلوم الرياضية ، وهو ما نصطلح عليه بلفظ « الاطراد البنيوى » (Isotopie structurale) أى درجة التناسج والتخيّر لمؤلّفات البنية المتشاكلة ، التى تخضع نظام الوحدات المباشرة لسلسلة أو شبكة من القيم الدلالية . والعلاقات المتبادلة لها محوريتها فى مرجعية جدلية بين نظم الأبنية وحزم العلاقات التركيبية فى النص الدلائلى . وهو المفتوح والمغلق فى ثبت السمات المميزة فى ازدواجية العلامة من حيث الدال والمدلول ، وانقسام سلاسل الدال إلى تواترات تجعل منه عقدة الفحص وقمّة الإبلاغ . ونلفت النظر إلى ثنائية الدال ؛ إذ هو دال ومدلول ، كما أنّ المدلول إنما هو دال ومدلول فى درجات لا متناهية حسابيا .

وسلسلة المصطلحات التى يجب أن نعرضها قبل الإجراء تفرض استقراء حدّ الدلائلية وتركيبية النص العلامى ، ثم الدال فى نظامه وتوليده وترصيبه ، وتجادل القيم الدلالية فى صلبه . وجميع هذه الأطروحات تؤلف الإشكالية فى درس الدال ومسعى فصمه عن طرفه المنصهر فيه بالضرورة ، وهو المدلول . ولقد كانت مقاطعات العلوم اللسانية منطلق التشعّب فى سبر خفايا العلامة اللغوية . ونحن نتناولها فى ميدانى علم العلامات (Semiologie) فى المفهوم السوسيرى ، وفى علم الدلائل أو الدلائلية (Semiotics) ، وهو ما يحتاج إلى بلورة مختزلة فى هذا المقام .

١ــ مجالات الدلائلية :

ما قبل التنظير

إن فحص مشمولات الدلائلية لا يمكن أن يفصل عن النصوص التى تمثّل حركة الأبنية العلامية . والعلوم فى شتى تقسيماتها ترجع إلى علامية معينة منذ العصور القديمة . والفلسفة الأرسطية بلورت مفهوم العلامة فى صورة مزدوجة بين دال ومدلول ؛ كما أن المعرفة اللغوية لدى المفكرين العرب لم تهمل جانب العلامة اللغوية ، وبخاصة لدى الفلاسفة والنحاة . وسرد تقديم تاريخى لهذا الميدان يمكن أن يمتدّ إلى دراسة مستقلّة . ونكتفى الآن بالتحديد المجالى .

ميدان العلامة :

لقد تقاطعت الميادين اللسانية فى سبر شبكة البناء اللغوى ، وتواترت الشعب الاصطلاحية إلى حدّ يعسر معه الإلمام بجملة ما استكشفته العلاميات أو ــ بحسب المصطلح الأخير ــ الدلائلية .

وتتفق التحديدات الحديثة للدلائلية فى استقرائها مسلك العلامة فى السياق الاجتماعى ومرجعيته إلى محيط المخبرين باللغة ، بين مخبر ومخبر إليه وعنه وبه ومعه ، باعتماد بلاغ هو الخبر . فالعلامة قيمة تقابلية ، تعود إلى سير تعليقى فى نظام تقييمى ، ولها سمات مميزة فى حيز المجتمع . والاعتباطية والمقطعية والدال والمدلول من مؤلفاتها الأصولية ، مع الدلالة المصاحبة فى النظام العلامى المخصر فى البنية(١) .

وتبلورت تحديدات العلاميات فى المدارس اللسانية المعاصرة . ويمكن أن نتبين ثلاثة تعاريف ، ونلفت النظر إلى أنّنا نعتنى بالدلائلية ، وهى إيغال فى استقراءات العلامة .

(أ)حدّ الدلائلية الأول :

يعسر إيراد جملة التفاصيل الناشئة عن تكاثف مجالات العلاميات ؛ إنما المركزى هو أنّ الدلائلية تمثل قمّة علم العلامات فى بعده التجريدى الشكلانى . والمقصد فيها هو مراودة نسيج العلامات فى بنية تعليقية تبادلية بين سمات مميزة توفر القيم المضمونية فى مرجعية محدّدة رياضيا وحسابيا . وذهبت المنهاجية الدلائلية حاليا فى المدرسة الغربية إلى تقفى حركة العلامات وتجادلها بين محاور الفعل اللسانى والوصف الآنى فى الانتقاء والسياقية ، وذلك بخاصة مع يولياكرستيفا Julia Kristeva فى مصنفاتها التى تنمّ عن رؤية شاملة ، تأخذ بأطراف الماركسية والتحليل النفسى واللسانيات فى فرعها الدلائلى(٢) . ومع تعقّد النظر فى العلامة برزت تحديدات تصوّر تبلور العلاميات ؛ إذ صارت الدلائلية فى أساسها « تعنى تفجير العلامات ونثرها مبثوثة ، ثمّ نظمها معقودة بعد كسور »(٣) . فالعملية سعى إلى صوغ بين الحلّ والعقد للعلامات . والمحرّك الرئيسى لهذا التجادل هو النص الأدبى بمفهومه الدلائلى ــ وهو ماسنعرض له . فالعلامة تمكن من بسط مابعد الظواهر ؛ وهى مطروحة فى الطريق ــ بحسب عبارة جاحظية . والأدب فى هذا النطاق هو رغبة مطلقة للكلام حول العلامة ، إثباتا ونفيا ؛ حملا للحياة وخرقا للتوتّرات الممكنة . والضرورة فى الأدب هى توفير التصدّى وحركة العاطفة ، دون ضغوط أو قيود ؛ أو بلفظ كرستيفا « نارٌبنار »(٤) .

فالعلامة صلب البحث الدلائلى فى صورة لغة حول لغة .

ودلك نابع من اعتبار العلامة ظاهرة اجتماعية تاريخية . واللغة هى فى نهاية المطاف نمط خاص من مجموعة الأنظمة العلامية المؤشرة للدلالة ؛ فالعلامية تفحص العلامة فى الحياة الاجتماعية ، وهى من العلوم التى تحقق إقامتها ضمن العلوم الإنسانية والعلوم الصحيحة . فالتعريف الأول للدلائلية هو إذن ماتواتر لدى سوسور ومحاولات قراءاته ، بالإضافة إلى البعد المافوقى ، وهو الدلائلية ، أى وصف العلامة فى بنيتها وصفا شكلانيا رياضيا ، أو فرز « علامية حول علامية » ، هى التى نقصد فى دروسنا للنصّ العلامى عموما ، والنص الأدبى خصوصا .

(ب) حدّ الدلائلية الثانى :

وهو قسيم متواتر فى مشمولات الدرس العلامى فى اللسانيات الأمريكية ، وبخاصة مع البنيوية البدائية وتفريعاتها إلى النظر فى الدلالات والسلوك الإبلاغى بين المخبرين والمتقبّلين فى محيط يوفّر عملية الإخبار ؛ وهو ما تميّزت به المدرسة السلوكية مع « بلومفيلد » (Bloomfield) ، وبالخصوص فى منطلقها مع « بيرس » (Peirce) و« موريس » (CH.Morris) ، واتفق مذهبهم فى خبرة العلامات مع منهاج سوسور حيث وقفوا على الصلة المتينة بين العلامة وسياقها الاجتماعى ، وصارت العلاميات طريقة شاملة تنظر فى القيم العلامية وإفاداتها فى المجتمع البشرى . وأجلى ما ركزت المدرسة الأمريكية النظر عليه هو مستوى الدلالة لمختلف الأبنية المتعاضدة على تخريج شبكة العلامات فى نظام الكلام أو فى صياغة النصوص المستقرأة ، دون اعتناء بنمطية الأنظمة وتقسيماتها .

فالحدّ الثانى يؤكد مفهوم العلم حول العلم ، أى علمية العلامية أو الدلائلية . ويأتلف هذا المنحى مع رؤية يالمسلاف (Hjelmslev) ؛ فلا فرق بين النهج التجريدى مع (Peirce) ومنحى نظر يالمسلاف فى إدراك « منطقية العلامات وعلميتها ورياضيتها » فهى منهاج عقلانى رياضى ، يبرز فى وصف النص[٥] .

(ج) ــ حدّ الدلائلية الثالث :

وتتأصل فى مجاله استكشافية الظاهرة الأدبية ، وطرق تقييمها من حيث الصياغة العلامية فى بنية نصيّة . فالدلائلية تتجاوز فى هذا الحدّ أنظمة الدلالة كما ذهب إليه بارط (Barthes) ؛ إذ تنسحب الدراسة العلامية عنده على مختلف الأنظمة فى المجتمع[٦] ، وكل نظام يؤلف مستوى دلائليا قائما بنفسه . فالدلالة هى مجال جوهرى فى أعمال بارط ودروسه حول علم العلامات . وتبلورت الدراسة مع المدرسة الفرنسية وبخاصة مع (مونين وبريتو وجريماس) . ويجب العودة إلى تاريخ العلاميات مع هؤلاء (انظر مؤلفاتهم فى قائمة المصادر والمراجع) .

ولعلّ ما سنقف عنده هو ما آلت إليه علوم « العلامات » مع يوليا كرستيفا بالخصوص ؛ إذ تؤلف بين شتى المناهج الحديثة ، وتؤكد ميدان النّص العلامى ، الذى نباشر فيه الدال فى مستواه الإبلاغى ؛ وهو ما نعالجه فى حدّ النص .

(٢) ميدان النص الدلائلى :

إنّ وحدة النص العلامى وشكلانيته قد تبلورت بعد كشوف النصوص الأدبية وتوزيعات الدلائلية إلى مجال التطبيقات التحليلية حسب مستويات هى :

(أ) ــ حيّز إضمارى عميق : تلتمس فيه كثافة الأبنية وأشكالها المجسّدة للنص . والوصف لهذا الحيّز وصف رياضى منطقى .

(ب) ــ حيّز البناء الإظهارى : وهو مستوى صرفى ، به نظام النص ومختلف مقطوعاته ووحداته المباشرة فى نسيجه .

(ج) ــ حيّز مرجعى ثبتى : وهو مجال استقراء شبكات العلاقات وأشكالها التركيبية ، وربطها بوحدة المجتمع والتاريخ للحياة اليومية .

(د) ــ حيّز النصيّة : أى مجال نظم الأشكال المطردة من الأبنية العلامية ونسبها « المبثوثة » (نثرا) أو المعقودة (شعرا) فى قالب النص الجمع .

وينحصر الوصف الدلائلى فى الكتابة الأدبية بمفهوم اختبارية العلاقات بين الكلم ونسق القيم الدلالية فى كثافة مع تفجير طاقات العلامة اللغوية فى السياق والجدول . وتتولد عن هذه الاختبارية إفرازات وتخيّرات لحيز الدال والمدلول ، ووضع تركيبة خاصة للنص ، ونحوية توليدية بين التناهى واللاتناهى . فالبلاغ الأدبى ثنائى التركيب ، بين مضمر ومظهر ، أو بين سلسلة من الأشكال الدالة والأشكال المدلولة . وأعسر القضايا التى أدت إليها الدلائلية هى فصم الدال عن المدلول ، وإمكان هذا العمل ــ الذى لم يتم بعد فى الدراسات العلامية واللسانيات .

فالدال فى الدلائلية مزدوج بين دال ومدلول ، كما أن المدلول دال ومدلول كذلك :



وتمكن العلاميون من وضع هذا السؤال حول جدوى فصم الدال عن المدلول ، وذلك من أخصّ الإشكاليات فى العلوم اللسانية فى الوقت الحاضر . وأثبت البعض أوجه التقارب والتماثل بين سلسلة أشكال الدال وسلسلة أشكال المدلول ، وقيس ذلك لتحديد المضمون الذى صار عبارة عن «أشكال الشكل» فى النص العلامى ، وهو منطلق التحليل ومرجعه . ونالت الوظائف اللغوية التى عالجها ياكبسون فى «مساهماته» فى اللسانيات العامة (١٩٦٣) ــ شرف الوصف العلامى فى

الأدب ، وبالخصوص الوظيفة الإنشائية وتشعّب العمل الدلائلي مع مقترحات (تودوروف) و (كرستيڤا) .

إذن تبلورت الدلائلية بعد بداية اكتفائها بمجالاتها المميّزة ، وصارت معرفة نقدية ونقدا للمعرفة . وتجلّى مفهوم الأدبية بوصفها دلالة سياقيةconnotation جدلية فى المجتمع والزمان والمكان ، وقام منهج الدلائلية من شكل وبناء ودلالة ومعجم ونحوية ـ وهى عناصر العلامات والنقد الحديث تدرس فى مستوى تعريفى عام ـ ويمكن الإشارة إلى محاور المنهج باقتضاب .

تسمح بنية النص العلامى والأدبى خاصة بتوفير مؤلفات مباشرة توليدية لنظام الدال ؛ فالنص جسم يقينى ، وهو منبع الاستكشاف ، وهو حجّة فى مستوى البعد الصوتى الفنولوجى والبعد التركيبى النحوى . والكلام فى حدود النص فى مخاض مستمر وانفتاح وانغلاق فى أفق اللغة الجمع . ويتحول شكل الدال إلى علاقات بين التراكيب هى ميدان المضمون ، وعبره تتناثر نحوية بسيطة ونحويّة مركبة شاملة لنحويات بسيطة دنيا . ولا حاجة للواصف الناقد أن يكشف عن خصائص الكتابة ، وإنّما النص العلامى ينطق بحضوره اللغوى ؛ ولا حاجة إلى إدراكه بغير وحداته ومقطوعاته المتّصلة بصياغته المخصوصة . وأقصى ما قد يثير شغل القارىء الناقد هو عدّ المتواردات المطردة من الوظائف التى توفّرها أنسجة العلامات ، مع اختبار قيمها الدلالية فى نسق حركى دائم مادته اللغة ؛ فالنص الأدبى مجموعة من العلاقات العلامية المظهرة(Explicites) ، تستغنى عن المرجع ؛ إذ القيم الدلالية تخضع لحيّز النسق علامى محض . وتتوزّع المرجعية فى ضربين : التصورية(Imaginaire) والملموسية(Perceptuelle) . وبمقتضى ذلك تتيسّر الدراسة النمطية الكلامية . ومن سمات النص الأدبى اكتماله البنيوى ، وتناهيه حسب تقسيمات ترد فى الدلائلية ، وتقام على الانفتاح والانغلاق . ويتعلّق هذا الميدان بالسردية وعلاقاتها ببناء النص العلامى . وهنالك أصناف :

ـ العلامات المنغلقة ـ السردية المنغلقة .
ـ العلامات المنغلقة ـ السردية المنفتحة .
ـ العلامات المنفتحة ـ السردية المنفتحة .
ـ العلامات المنفتحة ـ السردية المنغلقة .

ومن الخصائص النصية فى الحقل الدلائلى توخّى الدلالة السياقية(connotation) . ومدى اطراد التراكيب فى النص يؤدى إلى نحويّة مميزة ، تحدد المجالات الدالة والمجالات المدلولة . وقراءة النصّ هى ذاتها ثبت القوانين النحوية للعلامات والوظائف المتجمّعة فى حدود النص بين «الماقبل نصّ» pretexte/avant texte وفى مستوى « ما بين النص » Intertexte وما بعده texte— après . فالدائرة اللولبية لهذه المرجعية ، وتسارعها أو تباطؤها فى المقطوعات اللغوية المؤلفة للصياغة النصية ، إنما هى المنطلقات فى ترسّم النحوية ، وشكلانية الدال فى النظام اللغوى . فالنص له نحوية تابعة منه ؛ والنحوية العلامية ـ فى قوانينها ـ تخرق النص تجادلا . وفى هذه الحركة تكمن استنباطات القيم المميّزة للدلائلية .

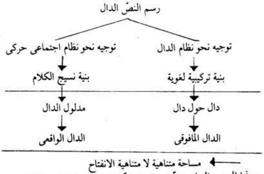
٣ - **استخبار النص الدلائلى : منطلق التنظير**

ومقصدنا فى بيان النص الدلائلى أن نؤكد أوجه الإفادة فى رؤية المدرسة الدلائلية ، وبالخصوص مع (يوليا كريستيڤا) ؛ ومنطلق الاستخبار هو ترسيخ مفهوم النص[٧] .

وتسعى الدلائلية إلى تنزيل النص فى مركزه ضمن الأنظمة الاجتماعية والتاريخية بعد تمكنه فى بابه الدلائلى ؛ فالنص عملية توليدية استبداعية ، وهو قلب أديم الكلم عموديا وأفقيا . ويتسنى ذلك التحويل والقلب بمدى مباشرة الدال وصوغه فى جسم البناءالصوتى الذى يخفى المدلول .

(١) **تبوغرافية النصّ الدلائلى :**

إنّ النّص يخرق مجانية التعليق بين دال ومدلول إلى تقييد مواسيم الدلالة التى تعد عملا «تخالفيا تقاسميا تواجهيا»[٨] ، ينسج فى تراكيب الكلام . وتتوجّه هذه الدلالة إلى ما بعد الفاعل العامل(Actant, Sujet) . والتنظير المبحوث عنه فى التحقيق العلامى ينطلق من هندسة تبوغرافية ، ويحتّم اختراق الدال وعلاقته بالفاعل . وتتراءى فى مواردة الرسم البيانى تلك النحوية التى تعقد بها بذور الإفادة بتوخّى القوانين النحوية لتوليد القوالب العلامية الدالة . وما النصّ إلا مجموعة من الأنسجةالمتقاطعة فى فضاء النص صرفيا وصوتيا وتركيبيا . وذلك التوزيع إنّما هو وثيق الأساس بالعلاقات الاجتماعية والتاريخية . والواقع المولد لنص(pheno texte) يتّصف بالحركية ، ونفى الأفق المنغلق ، وتحويل الدلالة إلى الإنشاء الجمع ؛ فهو «انفتاح منفتح» . فلذلك يزعزع النص النظام الدلائلى ، ويخرج مبتدعا لقيم جديدة فى الحقل الأدبى ، ورسمه النهائى مزدوج :



وهذا الرسم البيانى يحدّد مساحة يحدّها بعدان مطلقان ـ [٩]



فالمنهاج الدلائلى رياضى شكلانى ـ وهوبلورة «علم الكلم مرتبط بالعلامة اللسانية بعامة وتوزيعها إلى طرفين مقطعين : دال ومدلول . وتتحوّل العملية الفحصية للنص إلى عملية نقدية . ويمكن إيراد ذلك فى ميدان الربط بين الدلائلية والنقد الحديث ـ وتنظيرنا يعرض لسمة الشكلانية بين هندسة الدال وتحولاته فى مجرى النص . وتلك التحولات تدرك موضع المنطقية فتسقط الحدود بين العلوم اللسانية والمنطق فى تنظير الدال(١٠) . وهذه الشكلانية بلغت مع بالمسلاف حدّ الحسابية ؛ فالنص عبارة عن سياقية تركيبية(Syntagmatique) تبرز شبكاتها المتّسعة لانهائيا فى صورة مختلف الدلالات ، «باعتبار السلسلة الدلائلية «قسما داخل نظام علامى» . وهذه التداخلات تحدّد الدلائلية بعامة بكونها تقاطعات ومبادلات بين أنظمة حركية مشتقة عن بعضها بعضا(١١) . والنتيجة الحاصلة فى منهاجية يالمسلاف هى أنّ النّص العلامى إنّما هو كلام مضبوط منطقيا فى مساحات خطية وبعد زمانى وأشكال تركيبية .

وهذه الشكلانية تتحوّل فى الأدب إلى إنتاجية (Producti-vité) مظهرة (Explicite) ، تتجلّ فى العلاقة التلازمية بين الإبداع والتحويل ، فى ضوء ربط سببى بين النص الدال واللغة ومجموعة النصوص المتزامنة أو السابقة له . فالنص كتابة وقراءة ، أى حركة لغوية ، وتجادل مع غيره من أصناف النصوص فى الحقل العلامى : كتابة بين مجموعة من التحويلات والإنتاجات وقراءة ما بين نصية(١٢) . والنص فى هذه الرؤية هو دائما انفتاح لا نهائى فى حيّز الإضمار(Implicitation) . ويتراءى لنا تحول مركز العلوم مع الدراسة الدلائلية إلى عملية جدلية فى حركة دائمة .

(٢) الدلائلية : علم تأويلى حول علم الدال وحده :

ما حدّ يوليسا كريستيڤا للدلائليات ؟ فى إطار تداخل العلوم وتزاحمها فى تنظير النص العلامى مع العلم أنّ الدلائلية لم تكتمل محاورها الأساسية ومقوماتها الموضوعية إلى اليوم . إن الدلائلية تعد فى مؤلفات (كريستيڤا) «علاقة علمية منطقية ، لها موضوع مميّز من بين العلوم المعرفية الأخرى ، مثل المنطق والفنون والأخلاق»(١٣) . ولكن نلاحظ أن حدّ الدلائلية بما هى علم تحليل قد يترك جانب الدال وبنية الشكلية إلى إغراق فى التاريخية والانعكاس الاجتماعى ؛ وهو ما يخرج عن النص ؛ إذ الدال لا يخرج عن شبكة التراكيب المطردة وأنظمتها العلامية ، ولا يرجع مباشرة إلى الاجتماع والتاريخ إلا فى مرحلة ما بعد نصية ؛ أى بعد فحص الدال وجدله فى محيط النصّ .

فالمنحى الذى توخّته (كريستيڤا) يتصف بالإيغال فى العودة إلى الفلسفة والتحليل النفسى والمادية ومفاهيم الإنتاجية والتحويلية لمادة البناء العلامى فى سياق النص . ولئن كان ذلك مجديا فى بلورة جوانب طريفة فى الوصف لقد يخلّ بالوظيفة المحورية التى تعقد حولها مختلف أهداف الدلائلية واللسانيات فى جانبها النقدى والاستقرائى ، وتتحول المعرفة العلامية من سياق المخبرين بالكلام وفى النص ـ من سياق القراء والكاتب ـ إلى سياق ما بعدى . ونلفت النظر إلى أنّ النص هو إيحاء بتجادل مستويين يتلازمان فى حركة العلامات ، **وهما لانهائية الوظائف الدلائلية ونهائيتها فى الآن نفسه** ؛ فالنص مدونة منفتحة منغلقة ، تمسّ جميع الحدود العلامية وتتجاوزها إلى الهدم والبناء الجديد . ويجب الحذر عند إدخال النشاط العلمى (من مادية وتحليلية نفسية) مجال العلامات اللغوية ؛ فجدل كريستيڤا يبدو ردّ فعل ضدّ المادية الآلية ، والرؤية السكونية المحافظة فى معالجة العلامات اللسانية .

إنّ النص موطن الانفتاح والانغلاق بين إضمار وإظهار لطاقاتِ الدال . وهو وحدة الانطلاق والمرجع ، ومنه تتحرّك الظواهر الخفية والجليّة . كما أن الدال هو مقطع التزاوج والابتداع والخروج والاختيار النادر . ويعود النص الدال إلى صياغة مخصوصة ، ونظم منسوج ، عماده التوليدات للقوانين التركيبية ، أى أنظمة العمليات السياقية . وتصبح الدلائلية علما شكلانيا مضمرا مظهراً لا تقطع الوصل بين المخبرين ومحيطهم الإبلاغى ، والتراكيب التى تصور واقعهم الإخبارى .

وتبلور العلم التأويلى المادى فى المدرسة الروسية ـ كما تجلّت فلسفة العلامة لدى يالمسلاف ـ إلى أن أدرك بعداً ما فوقيا ، وصارت الدلائلية عبارة عن وصف الظواهر بحسب دلائلية أدبية فنية . والدال هو قضية إشكالية فى نطاق العلم الدلائلى . وتحسن (كريستيڤا) عندما تقف عند نظام النص العلامى وترى فيه «عملية رسم حدود أنظمة الدلالات بين الإبداع والتحويل»(١٥) . والدال فى مجموع سماته وحدة إيديولوجية وهو يصّور بحق تنظيماً ما فوقيا أو ما بين نصّيا ؛ فهو إنتاجية وتجادل مع نصوص أخرى ينفيها أو يثبتها . ويكمن هذا التعامل فى النص المنغلق(١٦) . ووصف سلاسل الدوال يؤدى إلى إقامة نمطية نصّية ضمن الثقافة النصية العامة .

إن (كريستيڤا) تسعى فى بحوثها ومؤلفاتها إلى الربط الوثيق بين العلوم الراجعة إلى الماركسية وتحاليل فرويد ، والعلوم اللسانية العامة ، والعلامية بالخصوص . وقد تحولت الدراسة الدلائلية إلى جهاز ما فوق لغوى ، به تأويلات رياضية وأشكال متقاطعة فى مستوى النص العلامى . وليس هدفنا إيراد المحاور الكبرى أو الصغرى لرؤية هذه المدرسة المعاصرة ، وإنما التأكيد على مميزات الإجراء للدال ، وصلة ذلك بالنص العلامى . وهى مساهمة فى تنظير قائم بنفسه فى العلم اللسانى ، وممكن التجريب فى كشف خفايا الظاهرة اللغوية والأدبية ؛ وذلك متوافر الآن فى تنظيم شامل .

٣- إجراء العلامة : تنظير الدال النصى

إنّ مشروع وصف الدال فى الدلائلية يتطلّب ثبت

مجموعة معجمية هى سلسلة التعاريف لمؤلفات النص الدال(Texte signifiant) ؛ ونوردها باختزال فى هذه الدراسة ؛ وهى فى حاجة إلى تحليل وفحص دقيق فى وصف آخر للعلاميات والنقد الدلائلى .

(١) معجم الدال : هو نص حول نص

تقوم نمطية النص الدال على عدّة أبواب يتم بها إجراء العلامة ، ومنها :

(أ) - **عملية دلائلية (١)** :وهى تنظيم العلامات فى مستوى المدلول ، وهى موجّهة إلى القيم الذهنية المعنوية ، التى يمكن تفصيلها منطقيا ورياضيا . وهى وحدات دلالية ثابتة فى رصيد المرسل إليه والمخبرين .

(ب) - **عملية دلائلية (٢)** تبرز العلامات فى تنظيماتها المرجعية الاعتيادية لدى المخبرين الذين يقومون بعملية التحويل والإبداع .

(ج) - **عملية دلائلية (٣)** : وهى ما فوق نحوية شكلية ، حيث تسقط العلامة تحت حركة المقطوعة المافوق نحوية ، وتصبح العلامة مختلفة حسب سياقها المعجمى المتداول .

(د)- **الإيديولوجيا (٤)** : فضاء النص الخارجى ، وهو يمثل علاقة بين نصية ، تلاحظ فى الحركة التاريخية والاجتماعية[١٧] .

وهذه الحيّزات تجرى متحركة فى آن مفرد واحد .

ويتنزّل النص الدال فى مجموعة من الحدود :

(٢) - حدود الدال : نحويته النصية

نورد الوحدات المؤلفة لنظام الدال النصى حسب استنباطها من الدراسات اللسانية ؛ وهى لا توضع فى المستوى نفسه عند الفحص والوصف للنص العلامى . وهذه الوحدات تعود إلى قائمة منغلقة نهائية ، فى انتظار تكاملها وفتحها حسب البحث الدلائلى ، وحسب استغناء الأنظمة العلامية .

أ - كمون النص : النص ثنائى البناء بين المضمر والمظهر ؛ وما يبرز مكتوباً ليس النصّ الفنّى .

ب - شبكة المقابلات والعلاقات التلازمية فى نسيج الدال النصّ .

ج - الانغلاق والانفتاح : اكتمال النظام الشكلى وتضمّنه لنصوص أخرى قد يتجاوزها .

د - المتبادلات ؛ وهى ميدان التوليد والتحويل للنسيج : يقوم بها الكاتب المخبر ، وهو متعدّد .

هـ - اختراق المتواردات والمتناثرات(Entropies,Isotopies) وهى سمات مميّزة للنظام الدال فى كل مجال من مجالات الدلائلية العامة .

و - وحدة التضليل المتعمد(Leurre) : وهو نظام علامى مطّرد فى النص الإنشائى ؛ ويمكن وصفه وصفا مستقلا فى بنية النصوص القصصية السردية ، وفى شتى أشكال النصوص .

ز -الجدل مع الفاعل العامل(Actant, Sujet) وهو النصّ .

ح - التأرجح بين الأبنية الدالة والأبنية المدلولة (Fluctuation hierarchique)

ط - وحدة الذكرى وتجميع الخواطر(Souvenir, Associations)

ى - قمة الدال وجاذبيته المتميّزة : الوحدة التى تؤلّف معقد الطرافة .

ك ـ الدلالات السياقية(Les connotations) والمقابلات فى جداول (الصدق والكذب ، والخيانة ، والحقيقة والخيال ، والقانون والشذوذ ، والظلم والعدل ، والمساهم والمتخلّ ، والعلم وعدمه) وهى تقابل تقريباً ثبت الوظائف الإنشائية والعلامية فى نصوص الشكلانيين الروس وبخاصة مع (Propp)فى تحديد الوظائف القصصية والبنائية فى النص بعامة (٣١ وظيفة مرتّبة فى القصة)[١٨] .

ل ـ الدال النصى ؛ قراءة علمية منطقية ثابتة : مجموعة العلاقات التلازمية .

م ـ الدال النصى ؛ كتابة تحويلية يسهم فيها المخبرون : السياق المرجعى . ونتيجة هذه الوحدات هى تحديد الدال بعامة فى خماسية عامة :

١ - الدال هو الإبداع الحركى فى مستوى العلاقات العلامية .
٢ - الدال هو وحدة الجدل والتوليد الدلالى .
٣ - الدال هو شكل الأشكال فى النص العلامى وفى النصوص الأخرى التى قد يوحى بها .
٤ - الدال هو الانفتاح والانغلاق فى نسيج العلامات .
٥ - الدال هو البناء العلامى والمرجع العلمى للنظام المافوق لغوى .

فالمعجم يؤكد ظاهرة التوليدية للدال النصى وتجادله مع النصوص المقابلة له فى المحيط الإبلاغى والمرجع الاجتماعى والفلسفى ، كما تشير الوحدات إلى حيزات الإضمار والإظهار فى إبداع السمات الدلالية العائدة إلى شكل الدوال ؛ وهو ما يؤلف ــ تجوزاً ــ المدلول فى النص العلامى .

فإجراء الدال مرجعه النص ، ومادته الشكل التركيبى الظاهر فى التراكيب النحوية . وهو ميدان التوليد والإنشاء والتحويل ووحدة التفكير والترتيب فى نقد النص العلامى ، وموطن التقاطع والتجادل المنفتح المنغلق بين الإضمار والإظهار . ونحن نرى فى المنطقية والرياضيات المنهج الوجيه لوصف الدال ؛ وفى الإضمار والإظهار الرؤية الاختيارية المتميزة لجمع (pluralite)النص وثرائه خصبه الفنّى .

رفض الاختتام : تقفى الدال مستمر

ويبقى الوصف للدال وإجراءاته فى مستوى الانفتاح . ويعسر أن نقطع بنهائية إرساء الدلائلية فى محاولتها الفصل بين الدال والمدلول . والذى لا مجال للشك فيه هو أنّ فحص أحد الطرفين يشير إلى معالجة الطرف المقابل ؛ ويتحسّس من ورائه المحلّل العلامى إجراءات الدال من خلال وحدة الخبر أى التركيب والجملة أو المقطوعة أو الرواية أو القصة أو القصيدة ، وكذلك الصورة وجميع الأنظمة العلامية ، بقطع النظر عن أنماطها . فالمقطوعة المؤلفة للدال هى عقدة الالتقاط ، والبث والتبادل ، والتحويل اللامتناهى للقيم فى بنية النظام العلامى .

ونرفض رسم خطّ اختتامى للبحث فى الدال أو المدلول ، وإنما ذلك متواصل الآن مع صراحة التشعّب . وهل يسوغ الفصم بين طرفين سلّم بوحدتها البحث اللسانى والمعرفة الإنسانية ؟ وقد يكون من ضروب التمحل أن نسلّم مبدئياً بما علق بنظر بعض أصحاب المدارس النقدية الحديثة فى قضية فصل الدال عن المدلول . والظاهرة الفنيّة التى تؤسس على نسيج العلامات توفّر إمكان الجرأة فى الفصم بين الطرفين وإجراء الدال ، إذ هو المقدّم فى إدراك النص ومدّخراته المابين نصية . **فالنص الدال شبكة من أشكال الدال** مع كسر وفتق ونثر وعقد ونظم مخصوص ، ومعدن النظر والاعتبار هو النظام التركيبى بين التوزيع والتخير للوحدات العلامية . ويمكن فى مقام علامى آخر أن نركز الاهتمام على اللغة الدلالية ، ونقد الكتابة الأدبية (شعراً ونثراً) لسبر مشاغل الدلائلية فى ضوء فرز الدال والنص العلامى . ويمكن الاعتناء الخاص بإجراء « الجملة العلامية » ونحويتها حسب المنهاجية الاستكشافية والتقييمية فى الدرس العلامى المعاصر ، (كما يمكن فحص الإجراء فى نصوص المفكرين اللغويين العرب قديماً فيما يخصّ الأنظمة النحوية والدلالية مثلا) .

فمباشرة الدال إذن فى هذه المساهمة إنّما تطرح للجدل ما هو خفىّ فى اللسانيات والعلاميات الحديثة . والدال ما هو إلا سلسلة من المتقاطعات التركيبية ، تبدو فى تواردات وتناثرات موزعة فى النص العلامى ووظائفه المتعدّدة حسب درجات من البساطة والتركّب وتبوغرافيا قائمة بذاتها فى حدود العلامات وسياقها ، أى مجموعة التراكيب وسلاسل الوحدات المتشابكة . فالنحوية التعليقية ــ وهى ظاهرة مستقرأة فى نصّ سيبويه فى مستوى نحوى ــ هى مادة « العلمية » حول العلم اللغوى ، أى اللغة فى مستوياتها النحوية وقوانينها التحويلية ، فى إطار النص نقطة الانطلاق للقراءة والكتابة ، ووحدة البناء والتفجير النص المصوغ فى نظم مخصوص . فالبحث إذن مفتوح فى مجال العلامة والدلائلية ، ولا يمكن القطع بتبلور هذا العلم ــ هو فى طور المخاض والنشأة ــ وغايتنا فتح السؤال فى إجراءات الدلائلية فى وحدة الدال التى تضغط على نظام النص فتتولد القيم الدلالية المتعدّدة ، والإيقاعات الإخبارية . وفى عمل الإضمار والإظهار تتجلّى دلائلية النص الأدبى ، و « تفيض » العلامة إلى ما فوق النص ثم تعود إلى « جدولها » . وفى هذه الحركة بين المد والجزر ، والدخول والخروج ، والتجامع والولادة والمخبر ، يتقبّل البلاغ المفيد ويحوّله تبسيطاً لغاياته الإبلاغية أو الفنية فى محيطه العام ، أو سياقه الإخبارى المعينّ .

ورفض الختام أننّا لا نثق ــ حدساً ومصادرة ــ فى الركون إلى تجميد الوصف الدلائلى ، وإنّما نحرص على تأكيد لا نهائية البحث فى هذا المجال . والمساهمة هى فى طور الابتناء والتزاوج قبل التناتج والولادة ؛ ومخاضها لم يتم بعد إلى اليوم ــ فهل نقنع بالعرض لقضايا العلاميات دون التطبيقات الممكنة ، وهى لم تقم فى باب اللسانيات إلى الآن ؟ فنحن بعد هذا التقييم والإجراء للدال نرفض ــ الآن على الأقلّ ــ أن نجزم بفصل مجانى للدال عن المدلول ؛ فالاختبار ــ مع الحذر ــ يوفّر التنظير ومحاولة إجراء العلامة ، انطلاقاً من مسلّمات مختلفة فى العصر الحديث .

الهوامش

(١) سوسور ــ دروس فى اللسانيات العامة ــ « بيوت » باريس ــ ١٩٧٢ ــ ص ص٣٢ ــ ٣٣ ،وكذلك مؤلفات جورج مونين ويالمسلاف وياكبسون وبارط (فى قائمة المصادر والمراجع فى هذا البحث) .

(٢) يوليا كريستيڤا ــ « بحوث فى الدلائلية » ــ ساى ــ ١٩٦٩ ــ باريس ، وطبعة ١٩٧٨ ــ وبقية مؤلفاتها (فى آخر البحث) .

(٣) المرجع نفسه ــ ص ص ٥ - ٦ - ٧ - من التقديم للكتاب .

(٤) المرجع نفسه ـ ص ٧ .

(٥) انظر بيرس ـ كتابات فلسفية ـ ص ٩٨ ـ ١٩٥٥ - وأيضاً يالمسلاف ـ مقدمة فى النظرية اللغوية ص ص ١٦٦ - ١٦٧ ، ١٩٧١ - باريس .

(٦) انظر بارط فى « الدرجة الصفر للكتابة » ـ مع « مساهمات فى النقد وعلم العلامات » - ١٩٧٢ - باريس ـ ص ٧٩ ، و « إنشائية القصة » ١٩٧٧ - لذة النصّ - ١٩٧٣ - النقد والحقيقة - ١٩٦٦ - علامية الملابس - ١٩٧٩ فهم بارط - ١٩٧٩ .

(٧) يوليا كريستيفًا ـ بحوث ـ من ص ٩ إلى ص ٥١ ثم من ص ٥٢ إلى ص ٨١ وهى تنظر فى علمية النص العلامى ، ثم فيما أطلقت عليه تسمية « النص المنغلق » .

(٨) انظر المرجع نفسه ـ ص ١١ وتلك السّمات هى التخالفية Differenciation التقاسمية Stratification التواجهية Confrontation .

(٩) المرجع نفسه ـ ص ١٦ وما بعدها .

(١٠) انظر جون كوهين ـ دلالة الشعر ـ باريس ـ ١٩٧٩ ، ص ص ، ٨٥ - ١٢٧ .

(١١) انظر يالمسلاف ـ مقدمة فى النظرية اللغوية ـ ص ١٦٨ و ص ١٦٩ .

(١٢) يوليا كريستيفًا ـ بحوث ـ ص ٢٣ ، وانظر : معجم تعليمى فى اللغات ـ روبير قاليسون ـ ١٩٧٦ باريس ص ٥٦٢ .

(١٣) المرجع نفسه ـ ص ٢٢ .

(١٤) انظر : ج . موكاروفسكى ـ الفن حدثاً علامياً ـ براغ ١٩٣٩ .

(١٥) كريستيفًا ـ بحوث ـ ص ص ٢٦ - ٢٧ .

(١٦) المرجع نفسه ـ ص ٥٢ ـ النص المنغلق عمل توزيعى وتحطيمى ، وعمل تعويضى جدولى بين نصوص عدة وهو ما يرد فى مضمون لفظى (Productivité, Intertextualité)

(١٧) انظر بحوث كريستيفًا ـ ص ص ٥٢ - ٨١ .

(١٨) انظر نصوص الشكلانيين الروس ـ تودوروف ومعجم جريماس التجريدى ـ ص ١٥٢ ، ١٩٧٩ ، باريس .

المصادر والمراجع

(١) فردينان دى سوسور ـ دروس فى اللسانيات العامة ـ ١٩٧٢ باريس .

(٢) جورج مونين ـ مدخل إلى علم العلامات ـ ١٩٧٠ باريس .

(٣) ل . يالمسلاف ـ مساهمات لسانية ـ ١٩٧١ - باريس ، والمقدمة (١٩٧١) .

(٤) ياكبسون ـ مساهمات فى اللسانيات العامة ـ ١٩٦٣ ـ باريس .

(٥) - ر . بارط ـ الدرجة الصفر للكتابة ـ ١٩٥٣ باريس ثم (١٩٧٢) و (١٩٧٧) و (١٩٧٩) ويمكن الرجوع إلى مصنفات لويس بريتو (١٩٧٠) وجان مارتيني (١٩٧٥) وجريماس (١٩٧٧) ، وهى جميعها تتناول العلاميات فى ميادين مختلفة ، تأتلف فى التنظيم المنهاجى واستقراءات العلامات فى صياغاتها (أعمال ر . بارط متناثرة فى المؤلفات والمجلات العلمية ، بالإضافة إلى دروسه فى الكوليج الفرنسى بباريس - وانظر القائمة الجزئية فى هذه الدراسة) .

(٦) يوليا كريستيفًا ـ بحوث فى الدلائلية ـ ١٩٦٩ - ١٩٧٨ - باريس . الثورة فى اللغة الإنشائية ـ ١٩٧٤ . اختراق العلامات ـ (عمل جماعى) - ١٩٧٥ .

وهى تؤلف رؤية الاستكشاف ـ قبل التقييم ـ لشقّ القضايا المتعلقة بالنص العلامى كتجادل لغوى ، مع أبعاد المجتمع والتاريخ والعلوم العامة . ولذلك نعتمد على رؤيتها فى تجديد الاعتبار للدلائلية كعلم تأويل شكلانى ، ومحاولات قراءة العلاميات وكتابة تنظيرية فى مساهمتنا .

(٧) ج . بيرس ـ كتابات فلسفية ـ ١٩٦٥ .

(٨) ج . كوهين ـ دلالة الشعر ـ ١٩٧٩ ـ باريس .

(٩) ر . قاليسون ـ معجم فى تعليم اللغات ـ وهو عمل مشترك مع د . كومست ، يتعلق بميدان اللسانيات التطبيقية ـ ١٩٧٦ .

(١٠) ج . موكاروفسكى ـ الفنّ حدثاً علامياً ـ براغ ـ ١٩٣٩ .

(١١) ت . تودوروف ـ ما البنيوية الإنشائية ـ وبقية أعماله ـ ١٩٦٨ - ١٩٧٧ .

(١٢) جريماس ـ معجم تجريدى فى النظرية اللغوية ـ باريس ـ ١٩٧٩ ، وكذلك ـ الدلالات البنيوية ـ باريس ـ ١٩٦٦ .

القارئ فى النص
نظرية التأثير والاتصال

نبيلة إبراهيم

سيظل موضوع لعبة اللغة فى الإبداع الأدبى شاغل النقاد الأول ؛ فاللغة عندما تُبنى وتركب فى إطار تكوين أدبى متكامل ، تفجر طاقاتها التشكيلية والتمثيلية والبلاغية والدلالية . واللغة بهذه الكفاءة ، وبمستويات مختلفة بطبيعة الحال ، هى التى تحدد منظور العمل الأدبى فى مواجهة الواقع ؛ فقد يكون النص الأدبى مغرقاً فى الخيال ، ولكنه ، بلغته الثرية المحكمة ، يكون متفاعلاً كل التفاعل مع الواقع وعلى العكس من ذلك ؛ قد يكون العمل الأدبى مصنوعاً ، لغة وشخوصاً ، من نسيج الواقع ؛ ومع ذلك لا يقول شيئاً ذا قيمة عن مشكلات الواقع وتفاعل الإنسان معها .

ولكن ، منذا الذى يحكم على قيمة النص بصفة عامة ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال لا يختلف فيها اثنان ؛ فالذى يقيم النص هو القارىء المستوعب له . وهذا يعنى أن القارىء شريك للمؤلف فى تشكيل المعنى . وهو شريك مشروع ؛ لأن النص لم يكتب إلا من أجله .

وليس غريباً أن نجد المناهج النقدية الحديثة كلها ، على الرغم من تباين اتجاهاتها ، فى كثير أو قليل ، تركز على طريقة تعامل القارىء مع النص . وفى هذا تتفق نظرية «القارىء فى النص» ، أو نظرية «التأثير» كما يسميها أصحابها ، وعلى رأسهم «فلفجانج إيزر» الأستاذ بجامعة كونستانس بألمانيا الغربية - تتفق مع المناهج النقدية الأخرى ، ولكنها بعد ذلك ، أو بالأحرى ، على الرغم من ذلك ، تختلف عنها فى أمور جوهرية .

فبينما نجد النظريات النقدية الحديثة تبحث عن منهج لاستقبال القارىء للنص تبناه القارىء من قبل أن يشرع فى عملية القراءة ، نجد أن نظرية «التأثير» لا تهتم إلا بعملية القراءة ، دون الاهتمام بمنهج مسبق ، على أساس أن تحقيق النص لا يتم إلا من خلال حركة القراءة الواعية التى تتفاعل مع لغة النص تفاعلا كليا ، وتتحرك معها ، ولا تحيد عنها من البداية إلى النهاية .

وبعبارة أخرى فإن الاتجاهات النقدية الأخرى تنظر إلى العلاقة بين النص والقارىء بوصفها علاقة تسير فى اتجاه واحد ، من النص إلى القارىء . وتتم عملية الاستقبال عندما يفك القارىء شفرات النص ، وفقا لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة ، مثل الاتجاه البنيوى ، أو السيميولوجى ، أو الاجتماعى ، أو غير ذلك من المناهج . أما نظرية «إيزر» فترى أن عملية القراءة تسير فى اتجاهين متبادلين ؛ من النص إلى القارىء ، ومن القارىء إلى النص . فبقدر ما يقدم النص للقارىء ، يضفى القارىء على النص أبعاداً جديدة ، قد لا يكون لها وجود فى النص . وعندما تنتهى العملية بإحساس القارىء بالإشباع النفسى والنصى ، وبتلاقى وجهات النظر بين القارىء والنص ، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها ، لا من

حيث إن النص قد استقبل ، بل من حيث إنه قد أثر فى القارىء وتأثر به على حد السواء . ولهذا فإن أصحاب هذه النظرية لا يسمون نظريتهم نظرية الاستقبال ، بل يسمونها نظرية التأثير والاتصال Wirkungs und Communikations Theorie.

على أن هذه النظرية لم تنشأ من فراغ ، بل مهدت لها الدراسات الفلسفية واللغوية ، كما أن هذه الدراسات بدورها كان لها مهاد فى سيادة قاعدة النسبية فى العلوم الطبيعية . وقد كانت نتيجة هذه الأبحاث التى تأثر بعضها بالبعض الآخر أن تحول الاهتمام من الشىء الملاحظ إلى الإنسان الملاحظ .

ومن حيث الأساس الفلسفى ، تنبثق نظرية التأثير والاتصال بين النص والقارىء - كما يصرح إيزر نفسه - من الفلسفة الظواهرية . وتعد الفلسفة الظواهرية رد فعل للفلسفة العقلية التى تنشد الحقيقة المطلقة ؛ فالحقيقة وفقا للفلسفة الظواهرية نسبية ؛ وهى لا تكون إلا عندما يدخل الإنسان فى علاقات مع الأشياء . وعلى هذا النحو لا تتمثل حقيقة العمل الأدبى إلا من خلال تداخل القارىء مع النص . بل إن المبدع نفسه لا يهمه أن يقرر حقيقة ما فى عمله ، كما أنه لا يعنى بتجميع حقائق من العالم الخارجى ، بل إنه يقوم بخلق عمل ينتزع فيه الكلمات من عالم المحسوسات مجسمة فى نسيج عالم خيالى مصنوع ومحكم الربط والبناء ، ومهيأ لأن يستكمل على نحو خاص لدى كل قارىء ، بل عند كل قراءة للقارىء الفرد . فإذا أخفقت الكلمات فى تكوين هذا العالم المبنى بناء جديدا ، فإن هذا يشير إلى إخفاق فى الأداء ؛ وعندئذ تعطل حركة التفاعل بين القارىء والنص ؛ إذ إن اللغة لا تنقل إليه شيئا أبعد من السطح .

ولهذا فإن الظواهرية تتحدث فى هذا المجال عن العلاقة الدينامية بين الفكر الإنسانى والأشياء . فالأنا المفكرة لا تكون إلا عندما تدخل دخولاً فعليا فى علاقات وارتباطات بالأشياء .

كذلك تتحدث الظواهرية عن التوازن فى العمل الفنى . والتوازن هو تضافر عناصر العمل الفنى جميعها بنسب متساوية حول ما يسمى بمركز القوى داخل العمل . فإذا حدث أن طغى عنصر على العناصر الأخرى ، فإن هذا يؤدى إلى الانحياز لجانب على الجوانب الأخرى ؛ فقد يطغى الجانب العاطفى ، أو العقلانى ، أو الخطابى ، أو الواقعى السطحى .

وخلاصة القول أن الظواهرية ترفض الافتراض المسبق عند الدخول فى علاقات مع الأشياء ، كما أنها ترفض فرض أى منهج يؤدى إلى تثبيت الشىء ، ويعطل الحركة الدينامية التى تسير فى عدة اتجاهات بين هذا الشىء ومن يتعامل معه ؛ وإنما تمثل الظواهرية طريقة للبحث والاكتشاف . ولهذا فإن الظواهرية لا تدعى أنها مذهب أو مدرسة ، وإنما هى فلسفة وحسب . وحسبها أن يكون أنصارها فلاسفة فى اكتشافهم كل المؤديات الظواهرية لأعمالهم .

ونعود إلى «إيزر» ونظريته ، التى تعد تطبيقا كاملا للفلسفة الظواهرية ، فنجده - من ناحية - يلح فى كتاباته على إبراز الجانب الفلسفى النظرى لها ، كما أنه يضع - من ناحية أخرى - نظرية للقراءة ؛ هذا فضلا عن أعماله التطبيقية الكثيرة .

وينبه إيزر ، منذ البداية ، إلى أن نظريته ليست هى نظرية الاستقبال - Rezeption theorie ، التى تعنى بها مدرسة أخرى فى ألمانيا ، بل هى نظرية فى التأثير المتبادل بين النص والقارىء Wirkungstheorie . فالعمل الأدبى ليس له وجود إلا عندما يتحقق ؛ وهو لا يتحقق إلا من خلال القارىء . ومن ثم تكون عملية القراءة هى التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل هو العمل الأدبى نفسه . وهذا الواقع المشكل فى النص الأدبى لا وجود له فى الواقع ، حيث إنه صنعة خيالية أولا وأخيراً ؛ وذلك على الرغم من العلاقة الوثيقة بينه وبين الواقع . وعندئذ تنصب عملية القراءة على كيفية معالجة هذا التشكيل المحول من الواقع ، وتتحرك على مستويات مختلفة من الواقع : واقع الحياة ، وواقع النص ، وواقع القارىء ، ثم أخيرا واقع جديد لا يتكون إلا من خلال التلاحم الشديد بين النص والقارىء .

أما نظرية الاستقبال فهى تعنى بما يسمى بأفق التوقعات ، التى تتحدد بتوقعات القارىء لحظة استقباله للعمل الأدبى ؛ وهى التوقعات الثقافية والفنية والأخلاقية ، التى تتكون لدى القراء فى ظروف تاريخية محددة . فإذا كان القارىء معايشاً لظروف العمل الأدبى ، اقترب أفق التوقعات من هذا العمل . أما عندما يكون العمل قديما ، فإن القارىء يخلق لنفسه أفقاً لتوقعات تتفق مع الزمن التاريخى للنص . فإذا لم يتح العمل القديم هذا للقارىء ، فإنه لن تكون له فعالية فى القارىء المعاصر ، ويصبح عندئذ من قبيل الأشياء التى عفا عليها الزمن . وخلاصة القول أن نظرية الاستقبال تعنى بالحكم على النص فى ظروف تاريخية محددة ؛ وهى تضع فى حسبانها المعنى المستخلص من المعايير التى تنبثق من أفق توقعات القارىء . ومعنى هذا أن نظرية الاستقبال تظل تحتفظ فى الصدارة بثنائية القارىء والنص .

أما نظرية التأثير فهى تلغى الثنائية بين الذات والموضوع ، ليحل محلها التأثير الجمالى الذى ينجم عن التداخل بل الالتحام بينهما . ولهذا فإن نظرية التأثير لا تريد للقارىء أن يبتعد عن النص بحال من الأحوال ، وهى تلغى تثبيت المعنى ، أو حتى التوقف للربط بين النص والواقع المعيش ؛ وإنما تدور العملية ، من أولها إلى آخرها ، بين بعدين : بعد فنى ، يختص بالنص وصنعته اللغوية فوق كل شىء ؛ وبعد جمالى ، يختص بنشاط عملية القراءة كما سنشرحها فيما بعد . وكلا البعدين يذوب فى الآخر فى خلال عملية التأثير .

إن المعنى فى النص الأدبى ، من وجهة نظر هذه النظرية ، لا يتكون من موضوع محدد ، بل هو فى حد ذاته عملية مستمرة ومصاحبة لتجربة القارىء المتطورة مع تطور النص . وهى عملية لا يمكن للقارىء الفرد أن يقطع بنتائجها ؛ ذلك أن تفسيره للنص ليس سوى مظهر لتفسير جماعى للنص ؛ لأن المعنى لا يرتبط بشىء حقيقى ، بل بمشكلة توضع فى محاور مختلفة . وبناء على هذا فإن القارىء لا يبحث عن معنى ، بل عن تفسير موجه للمعنى . ولكى يصل القارىء إلى مرحلة التفسير فإنه يجرى عمليتين أساسيتين ؛ العملية الأولى هى صياغة المعنى فى إطار تكوين ؛ والعملية الثانية هى تحويل المعنى إلى أفكار تقبل المحاورة ، كما لو كان المعنى غير محدد وواضح فى ذاته . وبذلك نقترب من جوهر العملية الجمالية ، التى تتولد فى القارىء إثر انغماسه الشعورى والفكرى فيما يبدو أنه مشكلة ؛ فالحس الجمالى فى النهاية هو محاولة

لأسر ما له خصائص تلح على النظر فيها ، وغير كاشفة عن نفسها .

ومعنى هذا أن وظيفة النص الأدبى تقوم على جانبين أساسيين ؛ جانب فنى خاص بالمؤلف ، وجانب جمالى تولده عملية القراءة . وبهذا يكون العمل الأدبى أكبر من النص فى حد ذاته ، لأن النص لا تدب فيه الحياة إلا إذا تحقق ، كما أن عملية تحقيق النص لا تتم إلا إذا أحيل النص إلى حركة ، عندما تتحول المنظورات المختلفة التى يقدمها للقارىء إلى علاقة دينامية بين مخططات النص الاستراتيجية ووجهات نظر القارىء المخططة كذلك . وهنا يصر إيزر على أنه كما أن للنص بناء ، فإن القراءة لها بناء كذلك ، يقف موازيا لبناء النص ومتحاورا معه .

ولكن من القارىء الذى يعنيه إيزر ؟

كان من الطبيعى أن يتساءل إيزر عن ماهية هذا القارىء الذى ينشده . ولكنه لم يكن أول من طرح هذا السؤال ؛ فكم تساءل النقاد عن القارىء المثالى للنص . وكان من بين ما قيل بهذا الصدد ، إنه القارىء المتجول فى النص ؛ وهو القارئ المعاصر ذو المطالب النفسية الجماعية ؛ وهو القارىء غير العادى ، الذى يستطيع أن يفك الشفرات التى تعمد الكاتب أن يودعها النص ؛ وعندئذ يتحقق الهدف الأساسى من التوصيل بين مرسل ومستقبل .

على أن إيزر يسترسل فى الكلام عن هذا القارىء ، ملقيا مزيداً من التحديد لنشاطه فى القراءة ، بحيث يجعله محققا لنظريته وللقراءة الظواهرية فى آن واحد .

وهذا القارئ ، من وجهة نظره ، ليس له وجود فى الواقع ، وإنما هو قارىء ضمنى ، يخلق ساعة قراءة العمل الفنى الخيالى . ومن ثم فهو قارىء ذو قدرات خيالية ، شأنه شأن النص . وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد ، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص ، باحثا عن بنائه ، ومركز القوى فيه ، وتوازنه ، وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملؤها باستجابات الإثارة الجمالية التى تحدث له .

إن هذا القارىء ليس من نمط القراء الذين يكتفون بردود الفعل ذات القيمة المتوسطة ، بل هو قارىء منغمس فى النص ، لا ينتزع نفسه منه لكى يبحث عن بديله الواقعى . وهو ليس القارئ الذى يعرض غلى النص بناء من الخارج ، أو يبحث عن البديل الواقعى لعلاماته ، بل هو قارىء يعيش عملية الصنعة الخيالية للنص من أولها إلى آخرها . وهو منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللغوية للنص الذى يقرأه ، وعندما ينتهى من قراءة النص يكون قد حقق ما تتطلبه القراءة الظواهرية . أى أن الأنا المفكرة ، لا تكون إلا عندما تدخل دخولاً فعليا فى علاقات وارتباطات مع اللغة وحركتها .

على أنه بقدر ما تشترط هذه الشروط فى القارئ ، فإن النص الأدبى الذى يتعامل معه القارىء على هذا النحو ، لابد أن يشترط فيه كذلك أن يكون ممثلا لمنظور للواقع بكل تفاعلاته . ولا يمكن لهذا المنظور أن يتجلى بفرديته إلا من خلال بناء محكم ، ولغة لا تسعى إلى تثبيت الأشياء والحكم عليها ، بل تقترب منها دون أن تمسها ، وأن تضفى عليها على الدوام طابع الاحتمال . وبهذا لا يستهلك النص نفسه ، كما أنه يقدم للقارىء مفاتيح الإثارة ، ويأسره فى حركته ، بحيث لا يغيب عنه منظوره بوصفه الوجه الآخر للحياة ، الذى لم يوجد قط من قبل .

ولكن كيف يمكن أن توصف عملية القراءة بدقة ؟

يبدأ القارئ بالجمل التى يقرر كل منها على حدة شيئا ، أو يطالب بشىء ، أو يسجل ملاحظة ، أو يرسل معلومة . ولكن الجمل بعد ذلك تعد أجزاء من المحتوى الكلى . وعندئذ تقتضى القراءة الربط المتعمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التى لا تكتسب معانيها الحقيقية إلا من خلال التفاعل بينها . وهذا التفاعل بدوره هو الذى يبرز خصوصية النص .

ويبدأ نشاط القارئ فى الحقيقة لحظة خلق الروابط والعلاقات والتداخلات بين الجمل . . وعندئذ يقفز فكر القارىء خارج النص لحظة إدراكه أن الجمل لا تقرر أو ترسل معلومات أو غير ذلك من الوظائف المفردة لتكوين الجمل ، وأنها ليست سوى إشارات إلى أشياء ستأتى فيما بعد ، كما أنها تنبىء ببناء النص . ولابد لكل قراءة بنائية أصيلة من أن تستلهم التوقعات التى تجمع وتركب بذور ما سيأتى فيما بعد فى شكل ثمار . وحتى يصل القارىء إلى إبراز الثمار ، فإنه يستعين بالخيال الذى يقدم شكلا لتفاعلات التداخل التى تنبىء بالبناء من خلال تتابع الجمل . على أن التفاعل بين الروابط لا ينتهى إلى تحقيق التوقعات بقدر ما ينتهى إلى التحوير المستمر لها . ولهذا فإن التوقعات لا تتحقق فى العمل الأدبى الجيد ، بل تتولد عند القراءة .

وما يقرؤه القارىء على هذا النحو سرعان ما يتوارى فى الذاكرة . ولكن مع استمرار عملية القراءة يثار ما توارى فى الذاكرة مرة أخرى ، ولكن بخلفية تختلف عن الخلفية السابقة . وهذا يعنى أن ما يُتذكر لا يمكن أن يثار فى صورته الأولى ، بل يثار بتوقعات جديدة ، على نحو يشير إلى مزيد من تعقيد التوقعات . كما أن القارىء فى تأسيسه لهذه العلاقات بين الماضى والحاضر والمستقبل ، يكشف عن قدرة النص المتعددة الجوانب فى عملية الربط . وهذا الربط الذى يصنعه القارىء فى الحقيقة هو الذى يوهمه ، عندما ينغمس فيه ، أنه يعيش أحداثا واقعية ، فى حين أنها ليست سوى عملية تصنيع للواقع .

ولا تعنى استمرارية القراءة مع تتابع الجمل أن المعنى يكون منسابا بحيث لا يتوقف القارىء ، بل إن القارىء لابد أن يتوقف مع النص الجيد الذى لا يستهلك نفسه وذلك عن طريق ترك فراغات على نحو متعمد لكى يملأها القارىء . وعادة ما تنجم الفراغات من حيل أسلوبية ، لا يكتشفها ويفهم أبعادها ودلالاتها إلا قارئ متمرس .

وكثيرا ما تفاجئنا النصوص الأدبية الحديثة بهذه الفراغات ، بل إن هذه الفراغات قد تتمثل لنا بين الجملة والأخرى . ولهذا فإن القارىء كثيرا ما يتوقف فى هذه النصوص الحديثة بحثا عن المعنى الغائب ، أو بحثا عن التفسير . وكل قراءة أخرى للنص من القارىء نفسه قد تجد معنى آخر وتفسيراً آخر . وهذا كله يدل على مدى الثراء الذى يكتسبه النص من خلال القراءات المتعددة . كما أن هذا يشير إلى أن تجربة القراءة نفسها عرضة للتغير حتى من قبل القارىء الواحد . وليس هذا بغريب على الإنسان الذى يغير من فهمه لتجارب الحياة بين الحين والآخر ، حيث إن تجارب الحياة نفسها لا يمكن أن ترد إلى نظام من العلاقات الثابتة ، بل إنها عرضة لأن تركب تركيبات لا حصر لها .

وإذا كان ملء الفراغات فى النص يخلق جدلاً بين القارئ والنص ، الأمر الذى يثرى التجربة الجمالية ، فإن اختلاف مستويات الواقع التى يعيشها القارىء ، وعلاقاتها النسبية بين بعضها البعض ، تثرى هذه التجربة الجمالية من ناحية أخرى . فهناك الواقع المعيش الذى يقف على بعد من النص . وهناك واقع القارئ نفسه بوصفه فرداً له تجاربه الخاصة . ثم هناك واقع النص ، الذى يختلف عن واقع القارىء ، وعن الواقع المعيش معاً . ونتيجة لتباين هذه النماذج من الواقع ، فعلى القارىء أن يتفاعل معها ثم يجمع بينها فى إطار الكيان الموحد للنص . وهذه الوحدة ، كما رأينا ، ليست من صنع النص وحده ، كما أنها ليست من صنع القارىء وحده ، بل هى تقع بينهما .

إن القراءة الظاهرية للنص تلغى الثنائية بين الذات والموضوع ، أى بين القارىء والنص ، ولكنها تعود فتزحزح هذه الثنائية إلى عالم القارىء نفسه فتجعله منقسما على نفسه ؛ وفى هذا إثراء لفكره ، وإثراء للنص معاً . وهذه محصلة القراءة الواعية المحايدة .

وربما تبدو نظرية التأثير والاتصال بين النص والقارىء غير جديدة كل الجدة ، ولكنها عندما تثار على هذا النحو المتكامل ، وعندما ترتكز على أسس فلسفية ، وعندما تناقش تفصيلاتها بدقة على نحو تجريبى - عندئذ تبدو جدتها ، بل تبدو فائدتها المحققة .

وعلى كل ، فمهما قيل بشأن هذه النظرية ، فإن إثارتها تجىء فى الوقت الذى بدأت تستهلك فيه بعض الاتجاهات النقدية الحديثة التى تفرض على القارىء مسبقا منهجا للتحليل ، فى حين تحاول هذه النظرية أن تأخذ منها ما يثريها ؛ فهى تقر بأن للعمل الأدبى بناء لابد أن يستخلص ، وأنه يتعامل مع علامات لابد أن تفك رموزها ، وأنه يبدأ من التفاعل مع الواقع ، ولكنه يتركه خلفه بعد أن ينتقى ما ينتقيه منه ويشكله على نحو خيالى مصنوع ، يكشف فى النهاية عن منظور جديد له . ثم هى تقر بأن العمل الأدبى لا يتحقق إلا من خلال واقع نفسى لكل من الكاتب والقارىء على حد السواء . وأخيرا فإن هذه النظرية تولى اللغة والأسلوب فى الأعمال الأدبية عنايتها ، ولكنها ترفض عزل اللغة والأسلوب عن عملية تفاعل القارىء مع النص .

وبعد فربما كان أهم ما فى هذه النظرية أنها تجاوز نطاق المكتوب لتكون واقعاً عمليا للإرشاد والتطبيق بين الباحثين الناشدين للدراسة الأدبية أيا كانت لغة الأدب ، وأيّاً كان زمنه .

حديث مع ولفجانج إيزر *

١ - هل هناك نظريات أخرى أو مناهج ذات تأثير فى ميدان الأدب فى ألمانيا ، يمكن أن تقف جنباً إلى جنب مع نظريتك المعروفة باسم « المؤثرات ونظرية الاتصال » ؟

٢ - إذا لم تكن هناك نظرية أخرى خاصة ، فما المناهج المتبعة فى ألمانيا لتحليل النص ؟

٣ - هل نستطيع أن نعد نظريتك رد فعل للنظريات الحديثة الأخرى التى كانت ـ ومازالت ـ موضع جدل بين النقاد ، مثل البنائية وما بعد البنائية ، والنقدية الجديدة ، والتفكيكية .. الخ ، أم أنك تعد نظريتك امتداداً للفلسفة الألمانية ؟

٤ - ما أسس الفلسفة الظاهرية التى شيّدتَ عليها نظريتك ؟ وكيف استطعت أن تحوّل هذه الأسس إلى نظرية أدبية ؟

٥ - ما تقديرك للمناهج الجديدة الأخرى ؟ ألا تعتقد أنها قد فعلت الكثير ، أولا ، فى اكتشاف وظائف جديدة للأدب ، وثانيا ، فى أنها دفعت تحليل النص ـ إلى حد بعيد ـ للدخول فى تأمل عميق ، حتى ليستطيع المرء أن يعد نظريتك نتاجاً لجميع الأسس المعقولة التى تتضمنها المناهج الأخرى من أجل النص ؟

٦ - والآن ، دعنا ننتقل إلى نظريتك .

على الرغم من أنك تركز كبيراً على الأثر الكامن فى النص ، الذى لا يتحقق إلا من خلال عملية القراءة ؛ وعلى الرغم من أن نظريتك تتحاشى التفسير والحكم ، فإن توضيحك لنظريتك يبين أن فعل القراءة لا يستطيع أن يقاوم عنصرين رئيسين ، هما ، وإن كانا موجودين فى النص ، فإن استخلاصهما يتم على نحو أو آخر وفقاً لأيديولوجية القارىء ، أو على الأقل تبعاً لوجهة نظره ؛ أعنى للخلفية الاجتماعية ، ولبناء النص . واسمح لى أن أقرأ نص عباراتك :

« ولا أعنى بذلك أن القارىء يأتى بشىء من الخارج ليضعه فى النص ؛ وهذا شىء أجاهد شخصياً ضده ، ولكننى أعنى أن القارىء لا يستطيع على كل حال أن يقاوم انغماسه ، بطريقة أو بأخرى ، فى اكتشاف ذلك الواقع الذى دخل عليه الإصلاح ، والذى يستقر داخل بناء خاص . وهذا يعنى أن هناك نوعا من التفسير حتى ولو لم يكن صريحاً كل الصراحة »

٧ - أنت ترى أن نظريتك تتمتع بميزة فى تحليل النصوص القديمة التى يتصل بها القارىء اتصالاً مباشراً ، أو التى يجد نفسه بعيداً عنها . وفى هذه الحالة يكون القارىء مرتبطاً بالنص وحده . بيد أن موقف القارىء لا بد أن يكون مختلفاً تمام الاختلاف حينما يتعامل مع نص ينتمى إلى عصره ، بكل ما فيه من تعقيدات .

والسؤال الآن هو : إذا كان على القارىء أن يتبّع منهجك بدقة ، أليس من حقه قبل كل شىء أن يفسِّر - على الأقل - الطرائق

* حوار أجرته الدكتورة نبيلة إبراهيم باللغة الإنجليزية مع الأستاذ ولفجانج إيزر خلال زيارتها لجامعة كونستانس فى ألمانيا الغربية فى صيف ١٩٨٤ .

الجديدة فى كتابة الروايات والقصائد حتى يبين قيمتها الوظيفية بوصفها أدباً ، ما دمنا نرتاب إلى حد ما فى القيمة الوظيفية للكثير منها ؟ ولعلك تستطيع بهذه المناسبة أن تخبرنا بما تعنيه عبارة « القيمة الوظيفية » بالنسبة إليك .

٨ - ثمة شيئان آخران أود أن أسألك عنهما :

أولا : إذا لم يكن قد أخطأنى الصواب ، فقد شعرت بميلك إلى المنهج الأنثروبولوجى فى توضيح وظيفة الأدب . فإذا كنتُ على حق فى هذا الشعور ، هل تستطيع أن تشرح لنا هذا الاتجاه ؟

ثانياً : ما تقديرك لنزعة « ديريدا » التفكيكية ؟

---

١ - أحب أولا وقبل كل شىء أن أضع تفرقة تُطْمَسُ فى كثير من الأحيان فى مناقشة النظريات والمناهج الأدبية . فالنظرية والمنهج يُسْتَخدمان فى معظم الأحيان وكأن كل لفظة منها يمكن أن تحل محل الأخرى ، أو حتى كأنهما مترادفتان . بيد أن هناك فرقاً ملحوظاً بين النظرية والمنهج .

فالنظريات تزودنا ، بعامة ، بالمقدمات التى ترسى الأساس لإطار المقولات ؛ على حين أن المناهج تمدنا بالأدوات المستخدمة فى عمليات التفسير . ولا بد أن تخضع النظريات لتغيير محدَّد إذا وُظِّفت بوصفها وسائل (تقنيات) تفسيرية ؛ فهناك فى الواقع صلة تأويلية فعالة بين النظرية والمنهج . وكل نظرية تنطوى على تجريد للمادة التى تريد أن تصبها فى مقولات . وإذا كانت درجة التجريد هى الشرط المسبق لنجاح الإحالة إلى مقولات ، فمن الواضح إذن أن النظرية تنزع إلى تجريد المادة من فرديتها ، على حين أن الوظيفة المحورية للمناهج التفسيرية هى إبراز هذه الفردية ذاتها وتوضيحها . وهكذا تقدِّم النظرية إطاراً للمقولات ، فى حين يقدِّم المنهج - بدوره - الشروط التى يمكن أن نميز بها الافتراضات الأساسية التى تقوم عليها النظرية ، وذلك من خلال النتائج الناجمة عن التحليل الفردى .

هذه التفرقة الأساسية تصادف التجاهل فى كثير من الأحيان ؛ فإذا استُخْدمت النظرية وكأنها منهج تفسيرى ، فلا مندوحة عن ظهور صعوبات ؛ فإما أن يكون مآلها الخلط ، أو توجيه اللوم إلى النظرية ؛ لأنها لا تستطيع أن تؤدى عملها بوصفها منهجاً .

ومن الشائع الآن أن النظريات التالية تمارس تأثيراً معيناً على الساحة الثقافية الألمانية : الماركسية ، ونظرية التحليل اللغوى ، ونظرية الإعلام ، والتأويل ، والتحليل النفسى . أما بالنسبة للدراسات الأدبية بوجه خاص ، فيبدو أن أبرز هذه الاتجاهات هو التحليل النفسى ، وفن التأويل . وفضلا عن ذلك ، ينبغى أن نذكر نظرية تجريبية فى الأدب ، اكتسبت شهرة عظيمة فى الأعوام الأخيرة ؛ ومهمتها الرئيسية هى تسجيل استجابات الناس واستخلاص استدلالات فيما يتعلق بالقانون الاجتماعى الذى يتحكم فى اتجاهاتهم .

٢ - وقبل التأثير الذى تركته النظريات السالفة الذكر ، انتشرت النقدية الجديدة فى الدراسات الأدبية الألمانية ؛ إذ أثبتت هذه النزعة أنها رد فعل للانتفاع بالنص الأدبى فى أغراض شتى ، وبخاصة فى الأغراض السياسية ، فى ماضى ألمانيا القريب .

٣ - النقاط التى وضعتها فى كتابى : القارىء الضمنى The Implied Reader ، و« فعل القراءة » The Act of Reading لم أتصورها على أنها رد فعل للنظريات الحديثة الشائعة ، ولكنها بالأحرى رد فعل لشىء أُهْمِل حتى الآن فى الدراسات الأدبية ، وأعنى به القارىء . فالأدب يكتب - قبل كل شىء - لكى يُقْرأ ، وليس من شك فى أنه يقصد أن يهيب باستجابات من القارىء الممكن للنص . وقد كان هذا يبدو كأنه منطقة لم تتضمنها خريطة الدراسات الأدبية . وكانت النتيجة لذلك أن كرّست مدرسة كونستانس Konstanz School اهتمامها لهذا المجال فى أواخر الستينيات .

فإذا كان النقد المتعلق بالقارىء - الاستجابة ، وعلم الجمال الخاص بالتلقى ، هما رد فعل لشىء ما ، فإنه لم يكن يستهدف بالتأكيد النظريات والمناهج الأدبية ، وإنما كان المقصود منه أن يتوازن مع الاهتمام المركز على النص وحده ، أو على المؤلف وحده . ولهذا السبب تصورت جماليات التلقى النصَّ على أنه عملية ، بمعنى أنها وضعَتْ فى اعتبارها التفاعل الحادث بأكمله بين المؤلف والنص والقارىء ، محُاولةً وضع إطار لتقويم هذا التفاعل .

وفى الفترة التى ظهرت فيها هذه الأفكار ، لم تكن نزعة ما بعد - البنائية بارزة ، كما لم تكن النزعة التفكيكية قد بلغت ميدان الدراسات الأدبية .

وفضلا عن ذلك ، يتعذر على المرء أن يقول إن جماليات التلقى والنقد الخاص بالقارىء -الاستجابة هما استمرار لاتجاهات معينة فى الفكر الفلسفى الألمانى . وإذا كان لا بد من ربطهما بعقائد معينة سائدة فى الفلسفة الألمانية ، فإنهما ترتبطان بأوثق الوشائج بفن التأويل وعلم الظواهر (الفينومينولوجيا) . فالنظرية الظاهرية تكتشف شكل الوجود الذى يتخذه العمل الفنى ، فى حين تهتم نظريات التأويل بفهم الملاحظ لنفسه عندما يواجه بالعمل . وفى هذا الصدد ، عينت بعض الأفكار الشائعة فى الفلسفة الألمانية فى العشرينيات بوصفها نقاط بداية للنظريات المذكورة .

٤ - وتصب النظرية الظاهرية للفن تركيزها التام على فكرة أنه

ينبغى لمن يتصدى لعمل أدبى ألا يضع فى اعتباره النص الفعلى فحسب ، بل ينبغى عليه أن يهتم أيضاً ، وبالقدر نفسه ، بالأفعال التى تنطوى عليها الاستجابة للنص . وهكذا يواجه رومان إنجاردن Roman Ingarden ــ الذى كان تلميذا لإدموند هوسرل Edmund Husserl ــ بناء النص الأدبى بالوسائل التى يمكن أن يتحقق بها . فالنص من حيث هو كذلك يعرض آراء تخطيطية مختلفة ، يمكن من خلالها أن يخرج موضوع العمل الفنى إلى النور ؛ بيد أن الإخراج الفعلى إلى النور هو فعل « تجسيدى » Concretization .

كانت هذه هى نقطة البداية الأساسية لعملى الذى هو بالطبع نتيجة يمكن أن تستخلص حقا من علم الظواهر الكلاسيكى كما عرضه هوسرل .

وقد اقتضى الأمر التوسع فى هذه الفكرة وتحويرها ؛ وقد حاولت ذلك على نحو ذى شعبتين :

(أ) فالعمل الأدبى كما عُرض فى النظرية الظاهرية للفن يبدو أن له قطبين ، يمكن أن نسمى أحدهما بالقطب الفنى والآخر بالقطب الجمالى . أما الفنى فيشير إلى النص كما أبدعه المؤلف ؛ وأما الجمالى فيشير إلى التحقق الذى أنجزه القارىء . وعن هذا الاستقطاب يلزم أن العمل الأدبى لا يمكن أن يكون مطابقاً تمام المطابقة للنص (أو فى هوّية تامة مع النص) أو لتحقق النص ، وإنما يقع فى واقع الأمر فى منتصف الطريق بين الاثنين . فالعمل الأدبى شىء أكثر من النص ؛ لأن النص لا تشيع فيه الحياة إلا إذا تحقق ، وفضلا عن ذلك فإن التحقق ليس مستقلا بحال من الأحوال عن الاستعداد الفردى للقارىء ، وإن كان هذا الاستعداد بدوره يتأثر بالنماذج المختلفة للنص . والتقاء النص والقارىء هو الذى يخرج العمل الأدبى إلى الوجود . وهذا التلاقى لا يمكن أبداً تحديده على وجه الدقة ، ولكنه ينبغى أن يظل تقديرياً دائماً ؛ إذ إنه لا يمكن أن يتطابق مع واقع النص ، أو مع الاستعداد الفردى للقارىء . هذه العلاقة المتشابكة فى حاجة إلى الكشف . وقد حاولت تقديم إجابة عن هذه المشكلة بأن أفحص عملية القراءة التى يحدث داخلها التفاعل ، والتى منها ينشأ تجميع المعنى بوصفه نتاجاً لهذا التفاعل نفسه .

(ب) وإذا كان النص الأدبى يخرج إلى الحياة بتجسيده فى عملية القراءة ، فينبغى إذن أن نتصور هذه العملية نفسها بحدود الاتصال - وهى فكرة أغفلها الاهتمام الظاهرى بالفن . ومن ثم ، فقد أكدت على تصور فراغات بيضاء وفجوات مبنية فى النص لتنشيط ملكة الربط عند القارىء ، وبهذا يمكن أن ينغمس فى عملية إبداع النص . وليس الاتصال مجرد نُقلة من النص إلى القارىء ، ولكنه تفسير لما هو مُعطَى لتناول القارىء .

وقد حاولت تقديم نظرية فى الفراغات المبنية حتى أتمكن من وضع الاتصال الأدبى فى تصورات ومفاهيم .

٥ - لا يدور بذهنى أى شك فى أن هناك نظريات أخرى غير النظرية التى اهتديت إليها ، وأن هذه النظريات تتمتع بمزايا خاصة بها . وبالنظر إلى سؤالك أستطيع أن أقول - على كل حال - إن تأمل النص الأدبى ما هو إلا فرع من سلالة علم الجمال الكلاسيكى الذى أصبح شيئاً عتيقاً فى هذه الأيام . وقد انتقد ف . بنيامين W.Benjamin تلك الهالة التى تحيط بالعمل الأدبى انتقاداً مفحماً ، ومن ثم فقد سحب الثقة على نحو حاسم من الموقف التأملى إزاء العمل الفنى ــ حتى الآن على أقل تقدير .

إن اهتمامى بالعمل الفنى لا ينصب على ما يقدمه هذا العمل لنا للتأمل ، أو ما المقصود به ، وإنما هو ما يصنعه بنا .

ولهذا السبب ترينى مهتما فى المقام الأول بوظيفة العمل الأدبى . ولا أرى فى هذا الصدد كثيراً من النظريات الشائعة التى حاولت تقدير هذه الوظيفة بأى مصطلح كان . وقد تكون الماركسية هى الاستثناء الوحيد ، غير أنه بالنظر إلى النزعة الأدرية الكامنة فى الأيديولوجية الماركسية ، تبدو وظيفة الأدب محددة تحديداً كبيرا . واهتمامى ينصب على كل حال على تقديم إطار يسمح بتقويم الوظائف المتغيرة للأدب فى مختلف السياقات التاريخية .

ولهذا انتقيت نظرية المذاهب العامة منطلقاً لتقدير مثل هذه الوظيفة . ونظرية المذاهب العامة لا تُعنَى بالفن ، ولكنها تحاول العثور على النموذج الكامن وراء جميع التفسيرات المتباينة للحياة التى نسميها عادة واقعنا . ونحن نتحرك داخل مذاهب مختلفة ، يتميز كل منها بمعايير وقيم بارزة ، قد يكون بعضها ذا طابع محايد ، وقد يكون بعضها منفياً . هذه العلاقة الثلاثية للعلاقة المشتركة لكل مذهب تشير إلى أن المذاهب إن هى إلا أدوات لحل المشكلات . ولما كان كل حل موفق لمشكلة خليقاً بإثارة مشكلة جديدة ، فإن كل مذهب يخلف وراءه مشكلة . وإلى أنواع القصور هذه يتوجه الأدب ؛ إما بأن يعمد إلى تقويض المذهب لبيين عناصره المكونة له ، أو الاهتمامات المسئولة عن ابتكار البناء الخاص للمذهب ، أو بتدعيم المذهب الذى يتهدده تطور جديد فى الواقع . ومن هذه الناحية تكون وظيفة الأدب هدامة وتدعيمية فى وقت معا . وسوف تتغير هذه الوظيفة وفقاً للضرورات التاريخية .

ويترتب على هذا أن الأدب يعمل بوصفه مجسَّات لاكتشاف مواطن القصور فى نموذج واقعنا ، وهى المواطن التى تُخضَع للفحص ، أو يقوم الأدب باستكشافها .

٦ - إن ما قلته من فورى يرتبط بهذا السؤال . إذ لما كان كل

مذهب عبارة عن شكل للتفسير ، فإن الأدب بما يشنه من غارات على هذه المذاهب باستمرار ، يعيد تشكيل قوانينها . وتعنى إعادة التقنين recoding أن ما يبدو على أنه المعيار السائد أو السمة الرئيسية للمذهب قد تستبعد الآن بوصفها سمة سلبية ؛ وبهذا ينقلب المذهب رأسا على عقب ، ومن ثم يصبح مفتوحا للاستبصار . ومن هذا الجانب يمكن أن يعد كل نص إعادة صياغة لواقع مصوغ فعلا . وفى إعادة التقنين وتجاوز التقنين transcoding للنماذج الموجودة فى الواقع ، يظهر شىء جديد فى العالم ؛ والنص الأدبى هو قناة التوصيل لهذا الضرب الخاص من التجديد .

وفضلا عن ذلك ، فإن النص يؤدى وظيفته أيضا بوصفه مجموعة من التعليمات . فإما أن يزوِّد القارىء بمعلومات معينة ، أو يهيب بتجربة لقارىء . وهذا التزويد بالمعلومات أو استحضار التجربة يخضعان لتركيبات وتعديلات بواسطة الاستراتيجيات التى يكشف عنها النص . ومن هذه الناحية يكون القارىء متهيئا لنوع التجربة التى يرمى النص إلى نقلها .

والآن يبدو هذا النوع من التفسير الذى تشيرينَ إليه عملية غاية فى التعقيد ، ولابد من التمييز بين مراحلها المتباينة . فإذا كان القارىء ملتزما ، ومن ثم مشاركا فى تكوين المعنى ، فسوف يلتقى حتما بهذا المعنى بوصفه شكلاً من أشكال التجربة . وحيثما خضنا التجربة ، فإننا نشعر بأننا مدفوعون إلى الحديث عنها ؛ أعنى أننا ننوى ترجمتها فى مصطلحات مَعْرفية . ولهذا أود أن أميز بين المعنى meaning والدلالة significance . فالمعنى يظهر فى إشراك القارىء فى فعل تكوينه (أى تكوين المعنى) ؛ أما الدلالة فترتبط بالمعنى فى اللحظة التى نهم فيها بترجمته إلى معرفة . وهذا السعى المحتوم وراء الدلالة يبين أننا باستجماعنا للمعنى ندرك نحن أنفسنا أن شيئا قد حدث لنا ، ومن ثم فنحن نحاول العثور على دلالة . فالمعنى والدلالة ليسا شيئا واحدا ، ولا يمكن أن تتأكد دلالة المعنى إلا عندما يُرْبط المعنى بإشارة خاصة تجعله قابلا للترجمة فى العبارات المألوفة . وهناك مرحلتان متميزتان فى عملية القراءة : مرحلة استجماع المعنى ، ومرحلة الدلالة التى تمثل الاستيعاب الإيجابى للمعنى بواسطة القارئ ؛ أعنى عندما يؤثر المعنى فى وجود القارئ .

٧ - لا أظن أننى أتحيز لنصوص الماضى فى الإطار الذى وضعتُ خطوطه الإجمالية . وما قلتِه يبعث على دهشتى ؛ إذ الأحرى أن عددا من النقاد قد اتهمونى بأننى أستمد أفكارى من تجربة الأدب الحديث .

وفضلا عن ذلك ، أحب أن أصحح الفكرة القائلة بأن القارىء عندما يقرأ عليه أن يتابع ما رسمته بوصفه النماذج الأساسية لعملية القراءة . إن ما قصدت أن أفعله لا يعدو أن يكون وصفا ظاهريا (فينومينولوجيا) لما يحدث أثناء القراءة ، بل إننى لم أتقدم حتى بأية تعليمات لما ينبغى أن يكون عليه القارىء المثالى عندما يقرأ .

ونعود إلى النقطة الأصلية التى أثرتها عن الاختلاف بين قراءة عمل من أعمال الماضى ، وقراءة عمل معاصر ؛ فأود أن أقول إنه فيما يتعلق بالوظيفة ، فإن قراءة عمل من أعمال الماضى يتيح لنا إعادة تكوين السياق التاريخى الذى ظهر فيه العمل موضوع القراءة . ويمكن أن نتصور العلاقة على هيئة سؤال وجواب ، أو على شكل مشكلة وحل المشكلة . ومن ثم لا يمكن أن يُعَد العمل الفنى انعكاس مرآة ، وإنما يمكن عدّه جزءا لا يتجزأ من تكوين الواقع الذى أنتج فيه . وهكذا يسهم العمل الفنى إسهاما مهما فى فكرة الموقف التاريخى الذى لابد لكل منا أن يعيد بناءه إذا أردنا أن ندركه إدراكا كاملا . ولهذا السبب ، فإن العمل الفنى فى توجهه إلى مواطن الضعف السائدة فى صور العالم الخاصة التى تسود وتسيطر فى العصر المناظر لها - يشكِّل جزءا لا ينفصم عن النظرة التى نستطيع الحصول عليها عن هذا الموقف التاريخى الخاص .

أما عن القارىء المعاصر ، فإن النص الأدبى يدفعه إلى موقع يستطيع منه ملاحظة المعايير والقيم والتوجهات التى يمكن أن ترشده فى حياته العادية ، نظرا لأنه قد أعيد تقنينها فى النص . فإذا كانت الخطوط الهادية فى حياتنا قد طرأ عليها تعديل بواسطة النص الأدبى ، فإننا نخضعها للفحص ، وعلى هذا النحو تفتح لنا استبصارا قد نقع فى شراكه بصورة أخرى بحيث لا نستطيع منه فكاكا . ويبدو لى أن هذا هو أحد وظائف الأدب الأولية ؛ أن يصل الإنسان إلى استبصار فيما يمكن أن يقع فى شِباكه على نحو آخر - يبدو لى هذا على أنه قيمة بكل تأكيد ، أيا كان ما يصنعه القارىء الفرد بهذه القيمة .

٨ - هناك بكل تأكيد اهتمام أنثروبولوجى يدفعنى إلى هذا البحث . فقد كان اهتمامى ينصب أساسا حتى الآن على التفاعل بين النص والسياق الذى أُنتج فيه ، والقارىء الذى عليه أن يُصَنِّع النص . بيد أن هناك سؤالا آخر ينبثق على الفور وهو :

« لماذا نحن فى حاجة إلى القصص الخيالية ؟ » وأميل إلى القول بأن النقد الأدبى ينبغى أن يكون قادرا على مواجهة أسئلة من هذا النوع .

وإذا كان علينا أن نرتاد هذه الأسئلة ، فسوف نتعلم بالتأكيد شيئا عن التركيب الإنسانى . ولهذا السبب أعتقد أن الأدب وسيلة على جانب كبير من الأهمية ، يمكن أن تلقى ضوءا على الطريقة التى نستخدم بها مخيلتنا فى حياتنا اليومية ، والتى يمكن أن

يكون الأدب نموذجا عليها . وفى متابعتنا لهذه القضايا ، يستطيع المرء أن يقيم أنثروبولوجيا للأدب يمكن أن تمدنا فى نهاية المطاف بإجابة عن هذا السؤال : لماذا نجد أنفسنا باستمرار مسوقين إلى أن نمد أنفسنا إلى ما وراء أنفسنا ؟ وما الوسائل التى ننشط من خلالها للقيام بهذه المحاولة ؟

وفيما يتعلق بالنقطة الأخيرة التى أثرتها عن فكرة « ديريدا » Derrida عن التفكيكية ، فأرجو أن أرجىء الحكم عليها . . ذلك أن الإجابة المناسبة تستغرق مقالا بأكمله . وقد أمد « ديريدا » النقد الأدبى - على الأقل فى الولايات المتحدة - بإطار مختلف مكّن أولئك الذين دُرِّبوا ليصبحوا نقادا جددا من أن يرفضوا الإطار القديم للإشارة ، ويستبدلوا به إطارا أكثر ملاءمة ، ويستمروا فى العمل بوصفهم قراءً حميمين . وقد تحدث بول دو مان Paul de Man عن هؤلاء التفكيكيين من حيث إنهم يقومون بأقرب القراءات إلى القراءة الحميمة .

ترجمة : فؤاد كامل

من قراءة "النشأة" إلى قراءة "التقبّل"

حسين الواد

لقد ألّف النقاد والدارسون ، فى مختلف العصور والأزمان ، تصانيف كثيرة تعاملوا فيها مع الآثار الأدبية صنوف التعامل . ومنهم طوائف كثيرة اتجهت ، أكثر ما اتجهت ، إلى وصل الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية ، مجسمة فى قوانين الإنشاء وأساليبه حينا ، وفى الأديب الفرد حينا ، وفى الوسط الاجتماعى واقعاً ومفهوماً حينا آخر . ومنهم طوائف ركزت النظر ، أكثر ما ركزته ، على الآثار نفسها دون ما يرتبط بها من سياقات ، فلم تتركها إليه إلا قليلا . وثمة طوائف أخرى خالفت الطائفتين السابقتين فى ما ذهبنا إليه ، ورأت أن الأدب إلى جمهوره أقرب ، وبمتقبِّله ألصق ، فاهتمت به من حيث قراءته ، لا من حيث إنشاؤه . ومهما تكن المؤلفات التى تنقد الأدب أو تدرسه كثيرة ، ومهما يكن التعداد قاصراً عن استقصائها ، ففكرتها لا تخرج عن هذه المواقف الثلاثة إلا لتمزج بينها .

وإذا كان يعسر أن نجد عصراً واحداً من عصور التاريخ ساد فيه هذا الموقف من الأدب أو ذاك بحيث أخذ فيه النقاد كلهم ، والدارسون كلهم ، بمبدأ ربط الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية ، أو اتجهوا فيه جميعاً إلى الاقتصار عليها دون ما حفّ بها من مؤثرات ، أو ذهبوا إلى محاولة فهمها انطلاقاً من صلتها بقراءاتها فحسب ، فإن مسيرة الدراسة الأدبية تاريخياً ، تبدو منطلقة من الموقف الأول ، لتمر بالموقف الثانى ، فلا تأخذ بالموقف الثالث إلا على أيامنا هذه . وليس من معوّل فى ذلك إلا على قانون الكثرة ، ووضوح النظرة ، وجلاء الوعى بالمفهوم والمنهج .

وليس الانتقال من موقف إلى موقف بطاعن ألبتة فى أولها ؛ إذ مثلما كانت العناية بالآثار الأدبية موصولة بمصادرها ، تحيل على قضايا فى الإنشاء الأدبى لم تحسم بعد ، كانت العناية بها فى حدودها النصانية ، أو فى علاقاتها بالقارىء من حيث هو طرف فيها ، تحيل ، هى أيضاً ، على قضايا لم تظفر بعد بالحل الذى يثلج الصدر . ثم إن أخطاء القدماء (إذا كانوا قد اخطأوا حقاً) فى تناول المسائل لا ينفى المسائل نفسها ، وإنها فى الإنشاء الأدبى لفى غاية الكثرة والتشعب .

لكن كيف تم التحول من قراءة « النشأة » إلى قراءة « التقبل » ؟ وما أثر ذلك فى الدراسة الأدبية ؟

١ - جمالية النشأة :

كان للمفاهيم التى تصل الآثار الأدبية بالمنابع التى تصدر عنها وقع شديد على التعامل مع الظاهرة الأدبية . فمنذ القديم اتجهت همم المفكرين إلى ربط النصوص الأدبية بمنطلقاتها ربط النتائج بالأسباب ، والظواهر بالعوامل . وإذا كان مفهوم « المحاكاة » اليونانى قد سيطر على ناقدى الآداب ودارسيها فى بلاد اليونان وخارجها قروناً عدّة ، فإن المفاهيم التى انقلبت ضده فخرجت عليه ونبذته ، أو عادت إليه فواصلته وطورته فى صيغ جديدة متجددة ، ومظاهر حديثة مستحدثة ، لم تخرج ألبتة عن

الإطار العام الذى توصل فيه الآثار الأدبية بما يدخل على نشأتها من عوامل ، أو يؤثر فى مؤلفيها وصياغاتها من مؤثرات . وما من شك فى أن المدارس والاتجاهات والنزعات ، على ما بينها من اختلاف وتباين ، قد بلغت ، فى درس الظاهرة الأدبية من هذه الوجهة ، درجات بعيدة جداً من التهذيب والإتقان ، فمكنت من إدراك أسرار كثيرة فى الأدب لم يعد إلى تجاهلها من سبيل ، إلا أنها ، كلما أشرفت على الجودة أو أدركتها ، كشفت عن حدودها ، وأفصحت عن حاجتها إلى غيرها من المفاهيم ، لما فى درس الأدب من تشعب وعسر .

اعتنى مفكرو اليونان بالأدب عندما ازدهرت عندهم الآداب ، وعدّوه « محاكاة » للطبيعة فى ما يظهر منها فامتهنوه ، وفيها هو لها جوهر فأجلّوه ، يتسامى من الخاص إلى العام ، بل من المحدود إلى المطلق ، وينطق بما تنطق به الفلسفات من معرفة . وإذا كان التاريخ قد حفظ اختلافاً بين المفكرين اليونان فى أمر الإنشاء الأدبى ، فإنه لم يسجل بينهم اختلافاً فى أمر « المحاكاة » أبداً ؛ لأن اختلافهم كان فى المحكى حيناً ، ما هو ؟ وفى الطريقة حينا آخر ، ما شروطها ؟[1] .

ومع أن الناسخين والشرّاح والنقلة قد أدخلوا على مفاهيم أفلاطون وأرسطو للأدب كثيراً من التغيير والتحوير ، فإن القول بـ « المحاكاة » فى نعت الإنشاء الأدبى ، أصبح عادة راسخة فى التقاليد ، تزاول آلياً فى البلاد الغربية حتى منتهى قرونه الوسطى ، وفى الشرق العربى الإسلامى حتى نهضته الأخيرة على حد سواء[2] . بل إن إجلال السلف قد ألزم الشعراء والكتّاب بمحاكاة القدماء فى الطريقة عند الإقبال على محاكاة الطبيعة فى الإنشاء ، فإذا الآثار الأدبية تحاكم ، فى النقد ، بمدى انطباقها على الواقع ، ومدى اتباعها لما جرى عليه السلف من أنماط التعبير .

ومهما تكن قيود التقليد صلبة متماسكة شديدة الوقع على جمهور الكتاب والشعراء ، ومهما يكن الإصرار على المحافظة قوياً قادراً على الاحتيال والتخريج ، فإن التحولات التاريخية قد وجدت طريقها إلى مفهومى « الطبيعة » و « التقليد » فحورت منهما . أما « التقليد » فلم يعد اقتفاء للقدماء فى خطى يحذو النعلَ فيها النعلَ ، بل أصبح استلهاما للفكرة عندهم ، واقتداء بالمثال ، إذ الوسائل من باب ذوق العصر محكوم عليها بالتغير والتحول . وأما الطبيعة فانتقلت من الاقتصار على الحسن الفائق والبهاء الكامل والمتجانس الرائع إلى القول بعالمية العقل البشرى ؛ ذلك العقل الذى لا يداخله تحول ، ولا يطرأ عليه تغير ؛ فهو هو المطّرد عند الناس كافة ، وهو هو الثابت فى جميع الأزمان والأمكنة ، فى حين يؤول التفاوت بين الأثر والأثر إلى التفاوت فى الحذق ويُرجع إليه .

ومن القول بعالمية العقل البشرى تسربت حركة التاريخ إلى البناء اليونانى فدكّت أركانه . وكان ذلك فى القرن الثامن عشر بأوربا ، فى تلك الاضطرابات والمراجعات التى شملت ، فيه ، كل شىء ، وجردت القديم من قداسته . فإذا كان العقل البشرى عالمياً مطرداً لا يأتيه تحول أو تغير فلماذا أخطأ القدماء فى كثير من المعارف ؟ ولماذا كان منهم ذلك التقصير ؟ ومن هنا وضعت سلطة القدماء فى الميزان ونزعت عنها المهابة ، وكفت روائعهم عن الاستمرار نماذج للاحتذاء . وفى هذه الحركة المتشنجة بالتمرد توسع مفهوم « الطبيعة » وهى المحكى دائما فى الإنشاء الأدبى ، فأصبحت تشمل القبح والجبن والجشع والوضاعة والرداءة والفظاعة ، إلى جانب الحسن والكامل والمثالى والمروءة والفضيلة . وأُلغى العقل البشرى قاسماً مشتركاً عالمياً يصدر عنه الأدب ليحل محله « القلب » ؛ وإذا بالإنشاء الأدبى يحيل على « القلب البشرى » ، ذلك الذى لا يتغير مهما تغيرت من حوله الأوضاع والمعارف ؛ وإذا بالمشاعر الإنسانية المطردة هى الموضوع الرئيسى للكتابة الأدبية .

ان النتائج التى ترتبت على ما دخل على المفاهيم اليونانية من تحرك ، سواء وهى تتبنى وتُطوَّر أو وهى تنقد وتشذب ، قد تجسمت فى الحركة الرومانسية تعلن ثورتها المشهورة على التقاليد الكلاسيكية ، وعلى ما تثقل به كواهل المنشئين من قيود مطلقة ، تتفق فى عرف كثير من الدارسين ، مع ما ساد فى التاريخ القديم من حكم مطلق يعتمد الاستبداد[3] .

لقد اعتنى الرومانسيون بالإنشاء الأدبى فوصلوا بينه وبين منابعه ، إلا أنهم خرجوا فى ذلك على الترسيمة القديمة خروجاً ظاهراً . فلقد حذفوا مفهوم « الطبيعة » اليونانى واستبدلوا به « الفرد » ، مفهوماً جديداً ذا أبعاد انفعالية ؛ وحذفوا مفهوم « المحاكاة » وأحلّوا محله مفهوم « الخلق »[4] . إن الأديب ، عندهم ، لا يحاكى ، فى إنشائه ، الواقع ، وإنما يخلق عالمه . وحفّت بمفهوم « الخلق » فى مصطلحهم مفاهيم ثانوية ، من قبيل « الوحى » و « الإلهام » و « العبقرية » (وهى مفاهيم ستعمر طويلا فى الدراسة الأدبية) ، فأخذت أماكن ما كان قد حفّ بـ « المحاكاة » من مفاهيم اشتقت من الصنعة ، وانتصبت قوانين مطلقة تفيد الإنشاء الأدبى ، وتكون المصطلح البلاغى . وإذا كان مفهوم « المحاكاة » مثلما حدده الكلاسيكيون قد أدى إلى التسامى على حركة التاريخ اعتماداً على مقولة « عالمية العقل البشرى » فى فهم الإنشاء الأدبى ، وخدمة للحكم المطلق ، حسب ما فتئت تؤكده الدراسات ، فإن مفهوم « الخلق » قد نزل بالآثار الأدبية إلى معترك التحولات التاريخية[5] . إن « الخلق » الأدبى ، فى عرف الرومانسيين يصدر عن « القلب » ، وهو مطرد ؛ أما وسائل الأداء وشروط التعبير فتخضع لحركة التاريخ . وفى الحقيقة فإن الرومانسيين قد ربطوا الخلق الأدبى بالتاريخ فى باب المقاومة لسلطة السلف ؛ فالأخذ بالتاريخية هو الذى يجعل الخروج على الكلاسيكية أثراً مشروعاً . أما مردود إحلال الإنشاء الأدبى فى معترك التاريخ ، فقد تجسّم ، فى

الأعمال النقدية ، فى الأخذ بالتنظيم والتقسيم والتصنيف والمنهج ، أسوة بالعلوم الطبيعية . لقد أدرج سانت بوف (Sainte Beuve)مثلا منابع الآثار الأدبية فى حركة التاريخ فأرجعها إلى ما أرجعها إليه من عادات وعصر وحياة فردية ، وقام ، بعده ، تين (Taine) فرغّب فى تفسير الآثار الأدبية وتحليلها على غرار ما تُحلِّل به العلومُ الطبيعية ظواهر الطبيعة . ومن هنا اتجهت الدراسات الأدبية إلى التعلمن ، فجعلت تستعير مناهج الوصف وطرق التحليل والتعليل من العلوم بأنواعها[٦] .

وفى هذا الإطار ــ إطار البحث فى الآثار الأدبية من حيث ما يدخل عليها فى نشأتها من عوامل ومن مؤثرات ــ برزت للوجود نظرية ألحقها أصحابها بالمذهب الماركسى،عقيدة تعتقد حينا ، ومنهجاً للتحليل حينا آخر ، أول ما ظهرت ، مجردة من مبدأ الجدل ، تعد الآثار الأدبية تصويراً فوقياً يعكس البنى التحتية (الاقتصادية والاجتماعية) . ولهذه النظرية ، سواء فى طورها هذا أو فيما سيتلوه من أطوار ، شبه قوى بالنظرية اليونانية القائمة على مفهوم « المحاكاة » ؛ إذ المحكى ، عند اليونان ، هو « الطبيعة » ، وعند أصحاب هذه النظرية هو « المجتمع » . وليس لدارس الآداب ، بهذا الفهم ، إلا أن ينقل الأفكار من لغة الآثار الأدبية إلى لغة علم الاجتماع ، أو ليس عليه إلا أن يكشف عن الأفكار الاجتماعية والمذاهب العقائدية فى النصوص الفنية . ولقد انتشر مفهوم « الانعكاس الآلى »[٧] Reflet Mecanique فى هذه النظرية انتشاراً واسعاً ، وقضيت به مآرب كثيرة ، بالرغم من أن ماركس نفسه سبق أن قال : إن بعض العهود التاريخية المتخلفة اقتصادياً شهدت ازدهاراً بارزا على مستوى الإنتاج الجمالى . أى أن الرقى الاجتماعى لا يوازى حتما ، عنده ، رقياً فى الآداب[٨].

وإذا كان جورج لوكاتش (Lukačs)قد ذكّر بأن الماركسية لا تقول بالموازاة الحتمية بين التطورين الفكرى والاقتصادى للمجتمعات ، محيلا على ما أشار إليه إنجلز (Engels)من أن الفلسفة قد قطعت أشواطاً واسعة من الرقى فى فرنسا القرن الثامن عشر ، وألمانيا القرن التاسع عشر من غير أن يكون المجتمعان الفرنسى والألمانى آنذاك متطورين اقتصادياً واجتماعياً ؛ وإذا كان هذا التذكير قد ساقه إلى الإقرار بشىء من الاستقلالية للإبداع الفنى ، فإنه ظل يعتقد ، مع الماركسيين ، أن الكلمة الفصل فى تحريك الإنشاء الأدبى إنما تؤول إلى الواقع الاقتصادى والاجتماعى أما عن صلة الآثار الأدبية بالأوساط الاجتماعية التى تظهر فيها ، فإن لوكاتش قد ذهب إلى أن الأثر الأدبى يمكّن من الوعى بخصائص السياق التاريخى المعاصر له . وهو يعنى بذلك أن الآثار الأدبية تصور ، على سبيل الانعكاس ، الواقع الذى تنشأ فيه . غير أن هذا الانعكاس ليس من الآلية فى شىء ؛ فهو يتم على مستوى الوعى بالواقع لا على مستوى تصويره . ولقد اهتم لوكاتش بـ « الواقع » الذى تعكسه الآثار الفنية ، مثلما اهتم المفكرون اليونان قبله بـ « الطبيعة » التى تحاكيها النصوص الأدبية ، فانتهى إلى أنه يتكون من الظاهر والخفى ، أو من المظهر والجوهر . فإذا اكتفت الآثار الأدبية بما يظهر من الواقع فتضمنته وقامت عليه ، بقيت فى حدود التصوير الظاهرى للطبيعة ، وجاءت سطحية باهتة ؛ وإذا هى ، خلافاً لذلك ، اكتفت بالجوهر فحسب ، وتعلقت به ، ونفذت إليه ، أغرقت فى التجريد العلمى . ومن هنا اعتقد لوكاتش أن « الفن الواقعى » هو الفن الذى يجمع بين المظهر والجوهر ، يحيل فيه أحدهما على الآخر ويوجه إليه . ومهما تكن إسهامات لوكاتش جليلة فى تطوير النظرية الماركسية للأدب ، فإنه ظل يعتقد أن للأثر الأدبى فحوى فكرية يمكن نقلها إلى لغة علم الاجتماع والفلسفة . وهذه الفحوى ، عنده ، هى « الجوهر الإنسانى » ، ذلك الجوهر الذى نلمسه فى الروائع الخالدة ، سواء كانت قديمة فذة أو واقعية حديثة . والجوهر الإنسانى الذى تتضمنه الآداب ، عند لوكاتش دائما ، ثابت على مرِّ العصور ، مشترك بين الناس جميعاً ، وهو الموضوع الرئيسى للإنشاء الأدبى . أما الذى يتغير متأثراً بالسياقات التاريخية فهو وسائل الأداء وطرق التعبير . إن الآثار الأدبية فى مفهوم لوكاتش ، تعكس الواقع الإنسانى اطراداً ، ويأتيها التجدد من التغير فى السياق الاجتماعى ، ومن التحول فى تصور الواقع وفهمه[٩] وبقدر ما كانت لأعمال لوكاتش النظرية قيمة فى تجاوز مفهوم « الانعكاس الآلى » ، لم تكن تطبيقاته آخذة بالجدلية ؛ فلقد تناسى ما كان ذهب إليه من أن للآثار الأدبية استقلالا نسبياً عن الاقتصاد والاجتماع ، وجعل المؤثرات تتدخل فى الإنشاء الأدبى فى اتجاه واحد ؛ أى من الواقع الاجتماعى نحو الظاهرة الأدبية . وفى هذا الموطن بالذات كانت جهود لوسيان جولدمان (Lucien Goldmann)مفضية فى بلورة نظرية لطريقة تسعى إلى تفسير الآثار الأدبيّة اعتماداً على نشأتها ، وتأخذ بالمبدأ الجدلى .

لقد كان جولدمان متأثراً بمذهب هيجل (Hegel)فى الفن ، وبأبحاث أستاذه الروحى جورج لوكاتش فى المجال الأدبى[١٠] . وكان يرى أن الآثار الأدبية الفذة تحتوى على رؤية للعالم يمكن الحصول عليها منها ؛ أى أن لها مضموناً فكرياً شبيها بالمعارف الفلسفية . إلا أنه ألحّ أكثر من سابقيه فى الأخذ بالنظرية الماركسية ، على خاصية الآثار الأدبية الجمالية . فلقد ذهب ، مثلما هو شائع ، إلى أن الطبقة الاجتماعية هى التى تبدع الأثر الأدبى على لسان الأديب الفرد . إنها هى التى تصوغ رؤيتها للعالم ؛ وهذه الرؤية هى التى تكوّن الأثر الأدبى ، فبنيته الدلالية . وانسجام عناصره وتماسكها ، إنما يرجع إلى الرؤية التى عبر عنها . ومفهوم « البنية الدالة » Structure Signifiante يضم ، عند جولدمان ، فى الآن نفسه ، خصائص الشكل وخصائص المحتوى . لهذا كانت الدراسة الأدبية حسب المنهج البنيوى التوليدى (Structuralisme Gènètique)تقوم على فهم الأثر أولا ، وعلى تفسيره ثانياً . أما فيما يخص علاقة الآثار

الأدبية بالسياقات التاريخية التى تنشأ فيها ، فإن جولدمان قد ذهب إلى أنها علاقة انعكاس ؛ أى أن الآثار الأدبية تعكس ظروفها التاريخية ، لا عكساً آليا ، وإنما على سبيل التمثيل والمفارقة . فالكتّاب العظام الذين يمثلون عصورهم ، حسْبه ، هم أولئك الذين يعبرون عن رؤ ية للعالم توافق أكثر ما يمكن أكبر نسبة من الوعى الطبقى(١١) .

ومهما تكن للمذهب الاجتماعى الملحق بالنظرية الماركسية من مزايا فى إثراء دراسة الآثار الأدبية موصولة بالظروف التى نشأت فيها ، فإنه قد قوبل بنقد شديد أظهر جانباً مهما من حدوده . فلقد عيب ، مثلا ، بتعلقه بوحدانية المعنى ، حين اعتقد أصحابه أن لكل أثر أدبى معنى واحدا يتعين على الناقد الظفر به ونقله إلى اللغة المفهومية . ومن هنا تورط هذا المذهب فى الحكم على الآثار الأدبية المتعمدة للغموض (وهى كثيرة جداً فى عصرنا الحاضر) وطعن فى قيمتها ؛ إذ عدّها غير متناسقة البناء ، رديئة وضحلة(١٢) . وقد عيب أيضاً بأنه ، إذا ما طُبّق أحسن تطبيق على سبيل الوفاء لمنطلقاته ، كشف عن شخصية الدارس وعن مواقفه أكثر مما كشف عن الأثر الأدبى المدروس(١٣) . وعيب ، على وجه الخصوص ، بأنه لا يقدر على التمييز بين الآثار الجيدة والآثار المتوسطة أو الضعيفة ؛ وهو ما جعل تطبيقاته تتناول أعمالا أدبية مشهورة فرضت نفسها روائع على مر العصور .

ومن النظريات الأدبية التى وصلت الآثار الأدبية بمنابعها نظرية الإنتاج الأدبى(١٤) (Théorie de la prouction littéraire) . وهى نظرية حديثة يقوم حولها ، على أيامنا هذه ، جدال لا يخلو من عنف . ويبدو أن الجدل الذى حظيت به إنما يعود إلى أنها قامت على سلسلة من المناهضات : فهى قد ناهضت مفهوم « الانعكاس » بوجهيه الآلى والجدلى ؛ لأن الأخذ به يؤ ول إلى جعل الظاهرة الأدبية تتسامى على الواقع وتنأى عنه بعيداً فى عوالم المثل والماوراء . وهى قد ناهضت مفهوم « النشأة » لأنه مستعار من مصطلح « علوم الحياة » ، يسدل على إنتاج الأدب حُجُباً طبيعية بدلا من أن يوضحه . ورفض أصحاب هذه النظرية مفهوم « الخلق » لأنه مشبع بالقداسة ، يرد الإنشاء الأدبى إلى أمر الغيب ويجعله يتنزل « وحيا » على بعض الأصفياء من بنى البشر . ومن نقد هذه المفاهيم خلص أصحاب هذه النظرية(١٥) إلى أن الكتابة « إنتاج » لأشياء مادية وملموسة واقعة فى الواقع ، مؤثرة فيه ومتأثرة به . ولأن الإنشاء الأدبى « إنتاج » فقد تكيفت نظرياته بنوعية «المنتوجات» نفسها . وآية ذلك أن أصحاب مفهوم « الانعكاس » لم يأتوا بنظريتهم من عندياتهم ، ولم يبلوروها على سبيل الخطأ أو المغالطة ، وإنما استنبطوها من الآثار الأدبية نفسها عندما وجدوها ، فى بعض الأزمان المعينة ، تميل إلى تعهد التمثيل والتصوير فيها . وإذا لم يقل الدارسون المعاصرون بمفهوم « الانعكاس » ، وأخذوا بنظرية « الإنتاج » الأدبى ، فلأنهم وجدوا الآثار الأدبية العصرية تميل إلى الكشف عن طرق انبنائها وأطوار صنعها ، ميلا ظاهراً . وهذا يعنى أن إنتاج الأدب يسبق التنظيم له ويكيفه طبقاً لأبرز الخصائص فيه . إن المنتوج إذن هو الذى يحدد معالم النظرية المتعلقة به . ومن هنا ذهب أصحاب هذه النظرية إلى أن النظريات الأدبية تتحول بتحول الإنتاج الأدبى فى التاريخ . وتبعا لذلك اعتقدوا فى بطلان محاكمة النظريات الأدبية نفسها ، وسعوا إلى التساؤ ل عن الأسباب التى تجعل مظهراً من مظاهر الكتابة يبرز فى عصر من العصور ويسود إلى الحد الذى يخلق معه نظرية أدبية تتجه إليه فتدرسه . ولقد قسم أصحاب نظرية الإنتاج الأدبى تاريخ الأدب إلى عهود ثلاثة . أولها العهد الكلاسيكى ، ومن أبرز سيمائه هيمنة الصور البلاغية على إنشائه ، وثانيها العهد الرومانسى ، ويمتاز بالجنوح إلى « التعبيرية » ، وثالثها العهد المعاصر ويختص بالإنتاج .

٢ ــ جمالية النصوص :

لقد حظيت الآثار الأدبية مقطوعة عن منابعها ، وبصرف النظر عن مقاصد مؤلفيها ، بعناية طوائف من الباحثين ، مثلما حظيت عوامل النشأة وأسباب الظهور بعناية طوائف أخرى منهم ؛ وكان ذلك عندما استقر فى بعض الأذهان أن ما يميز النصوص الأدبية عن غيرها من النصوص الكلامية كائن فى النصوص نفسها لا فيما يمهد لها من عوامل ، أو يدخل عليها فى نشأتها من مؤثرات . لهذا كان الرأى عند أصحاب هذه النزعة أن تستجوب النصوص الأدبية نفسها عن « أدبيتها » ، وأن تلتمس تلك الأدبية فى خصائص النصوص الصياغية لا فيما يحفّ بها من سياقات . وفى هذا الإطار أيضاً ، أى استنطاق النصوص عن أسرارها ، بلغت الأبحاث شأوا بعيداً من العمق ، وأعطت نتائج ذات بال فى فهم الظاهرة الأدبية .

ولا بد من التذكير فى هذا المقام بأن سائر المدارس والاتجاهات والنزعات التى درست الأدب درس نشأة ، لم تهمل إطلاقاً الآثار الأدبية نفسها ومالها من خصائص وأسرار ، وإنما أولت عوامل النشأة وأسباب الإنتاج العناية الأكبر ، فجاء اهتمامها بالآثار الأدبية نفسها خادماً للمقصد الأصلى عندها ، متمثلا فى ربط المؤلفات بمصادرها . لهذا فإنه ليس من الغريب أن نجد لأصحاب تلك المدارس والاتجاهات والنزعات مباحث لطيفة أحياناً فى خصائص النصوص الأدبية ، وهى مباحث استفاد منها أصحاب منهجية « جمالية النصوص » استفادة كبيرة .

إن الاقتصار على الآثار الأدبية ، دون غيرها مما يتصل بنشأتها من عوامل ، لم يظهر فى حركة واعية بمنهجها وبمقاصدها إلا مع الشكلانيين الروس Les Formalistes Russes فى الثلث الأول من هذا القرن ، ليستمر مع البنيويين اللغويين فى أنحاء متعددة من البلاد الغربية بعد ذلك . فلقد كان الفصل بين الآثار الأدبية

من جهة ، ومنابعها من جهة أخرى ، أساساً من أسس النظرية التى واجهت بها هذه الحركة الآداب .

والذى يتفق فيه الشكلانيون والبنيويون اللغويون ، وما أكثر ما تتماثل فى كتاباتهم المواقف ، أنهم يقتصرون على النصوص الأدبية فى تعرّف أسرارها الأدبية ، أو أنهم يجعلون الدراسة متأصلة فى الآثار نفسها ؛ فالأدب ، عندهم ، أولا وبالذات ، نص ، وكل ما يهم فى درسه كائن فيه ملازم له ، لا يلتمس أبداً خارج حدوده . أما الربط بحياة الأديب الشخصية ، أو بدخائله النفسية ، أو بالوسط الاجتماعى الذى عاش فيه وكتب له ، فمباحث لا تهم الأدب فى شىء ، ولا تفيد فيه بشىء . ومن هذا المنطلق دخل الشكلانيون والبنيويون اللغويون فى جدال مع الدراسات القديمة ، وقاوموا لجوءها إلى المغالطة عندما تتحدث فى معرض درس الأدب ، عن كل شىء عدا الأدب نفسه[١٦] . ولقد دخلوا أيضاً فى نقاش حاد مع ما عاصرهم من نزعات ربطت ، بصفة أو بأخرى ، الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية . ناقش الشكلانيون النزعة الماركسية اللينينية لأنها تصدر عن مفاهيم تحتم علاقة الأثر الأدبى بوسطه الاجتماعى على مستوى الانعكاس ، ولأنها ترد الأثر إلى الفكرة فيه ، تنقلها من لغة الفن إلى لغة علم الاجتماع والفلسفة[١٧] . وناقش البنيويون اللغويون الاتجاه الاجتماعى كما مثله لوكاتش وجولدمان وعابوه بتعلقه بوحدانية المعنى ، وبأنه يقتصر من الآثار الأدبية على ما يؤيد أفكاراً مسبقة عند الدارسين[١٨] .

ولقد ساءل الشكلانيون والبنيويون اللغويون النصوص عن أسرارها الأدبية ، فانتهوا إلى أن النص الأدبى ليس أدبيا بمعناه أو فحواه ، وأنه ليس كذلك من حيث نشأته وما عمل فيها من مؤثرات ، وإنما هو أدبى بحكم صياغته ، و « أسلوبه » ، و « طريقته » ، و « وظيفة » اللغة فيه[١٩] . ومن هنا رأوا أن السؤال الذى يجب أن نواجه به الآثار الأدبية لا يقع على المُعَبَّر عنه فيها ، وإنما يقع على « كيفية » التعبير وطرقه وأنماطه . قال تينيانوف (Tynianov) : « إن التساؤل عما تعبر عنه الآثار الأدبية تساؤل عقيم ؛ فالكيفية التى تعبر بها الآثار هى المظهر الجوهرى للإنتاج الأدبى »[٢٠] . وقال بارط (Barthes) : « لا يمكن للنصوص الأدبية أن ترد إلى أنظمة مفهومية ، إذ المفاهيم نفسها ، فى الكتابة المتخيلة ، تفقد طابعها المفهومى »[٢١] . ومن ثم فإن نقل المعنى من النص الأدبى إلى لغة الخطاب العلمى أو الفلسفى ، ينفى عن الآثار الأدبية أدبيتها ، ويردها إلى آثار عادية من الكلام ، ذات قيم وثائقية ومعرفية . لهذا ألح الشكلانيون على مفهوم « الشكل الأدبى » من حيث إنه تتجسم فيه الخصائص الأدبية للكلام ، وألح البنيويون اللغويون على « وظيفة اللغة » ، وردوا الأدبية إليها . ولقد وصلوا من ذلك كله إلى أن الظاهرة الأدبية ظاهرة مستقلة بذاتها عن الاجتماع ؛ فهى مستقلة بذاتها عند الشكلانيين لأن الآداب تتطور فى التاريخ ضمن حدود السلسلة الأدبية ، تموت فيها أشكال وتولد أشكال ، وتبعث فيها أشكال كانت قد ماتت من قبل . وهى مستقلة عند البنيويين اللغويين بموجب لغوى ؛ فالعلامات فى النص الأدبى دوال(des signifiants) كلها ، بما فى ذلك المفاهيم ذاتها . إن اللغة فى النصوص الأدبية ليست علامات دالة على مدلولات ، وإنما هى دوال فحسب ، منغلقة هى نفسها فى نظام النص . وفى هذا المعنى قال بارط : « إن تأويل النص الأدبى لا يعنى أبدا أن نضع له معنى من المعانى ، بل هو يعنى ، على العكس من ذلك ، أن نتملى من أى جمع للدوال تكوّن »[٢٢] . ولقد وقف الشكلانيون والبنيويين اللغويون هذا الموقف لأنهم لاحظوا أن الآثار الأدبية الفذة تزخر بالمعانى الكثيرة ، وأن الدراسة التى تسعى إلى الظفر بمعنى واحد لها تكتفى منها بوجه واحد من وجوه عدة فى طاقاتها . قال بارط « قد يشبه ، فى النصوص الجمع ، معنى من المعانى بالقارىء ، لكن تجدّد القراءات ليس محدوداً أبداً ، فإمكاناته هى إمكانات اللغة فى التعبير ، لا حصر لها ولا حد »[٢٣] . ومن هنا اتفق الشكلانيون والبنيويون اللغويون ، وهم ينعمون النظر فى النصوص الأدبية ، على أن الآثار الفذة هى تلك التى تتحمل عددا لا يحصى من التأويلات ، بفضل ما فى خصائصها الصياغية من كثافة خلاقة .

٣ ـ جمالية التقبل :

إن هذه النظريات التى أرادت أن تدرس الأدب بوصله بمنابعه ، وبما يؤثر فى نشأته من عوامل ومن مؤثرات ، أو اقتصرت عليه فى حدوده النصانية ، وفيما تتميز به من خصائص ، قاطعة بذلك بينه وبين سياقاته التاريخية ، لم يكن بوسعها أن تضع اليد على السر الذى يجعل آثارا أدبية تستمر حية بعد أن تفنى الظروف الاجتماعية التى أنشأتها ، أو أن تعلل الأسباب التى تجعل آثاراً تفوق فى الحسن والجودة آثارا أدبية أخرى .

وكان كارل ماركس نفسه هو الذى لفت الأنظار إلى هذه المسألة فى عبارات أصبحت اليوم جد متداولة بين الدارسين ؛ قال : « ليست الصعوبة بقائمة فى أن نصل الفن الإغريقى والملحمة بأشكال معينة من أشكال التطور الاجتماعى ، وإنما الصعوبة كل الصعوبة فى أن نعرف لماذا يواصلان مدّنا بالمتعة الفنية ، ولماذا تظل لهما ، فى نظرنا ، من بعض النواحى ، قيمة القاعدة والمثال »[٢٤] . ولقد أوحت عبارة ماركس هذه للدارسين بتعليقات شتى ؛ منها أننا إذا قلنا إن الأثر الأدبى الجميل يظل دائما وأبدا جميلا ، أشرنا إلى ظاهرة ولم نفسرها . وأما إذا اقتنعنا بالإشارة إلى الظاهرة وقبلناها تفسيرا فإننا نتنكر للحقيقة الراسخة التى تجعل الظاهرة الأدبية منغرسة فى التاريخ لا إمكان إلى فهمها من دونه ، بل إن البقاء على مستوى الإشارة يوقعنا فى تغطيتها بالأحكام الانطباعية من قبيل « روعة الخلق » ، و « جودة الإبداع » ، و « جلال الحسن » . . .[٢٥] .

أما الجواب الذى بدأت تتجه إليه الدراسات الأدبية حديثا ، بعد تاريخ طويل من السعى المعطّل والحثيث ، فإنه يعتمد على « القارىء » مفتاحا للبحث فى الآثار الأدبية . فالآثار الأدبية التى تستمر وتخلد إنما تستمر وتخلد لأنها تظل قادرة على تحريك السواكن ، وعلى إحداث رد الفعل ، وعلى اقتراح التأويل . إن خلود الآثار الأدبية لا يأتيها من الأسباب التى أوجدتها ، أو من العوامل التى أثرت فى نشأتها ؛ وهى لا تحظى به لأنها تصور أوضاعا اجتماعية ، أو تعكس ، آليا أومضارعة ، هياكل اقتصادية ؛ وإنما يأتيها الخلود وتحظى به لأنها تظل فاعلة فى القارىء محركة له . ومن هنا اعتقد كثير من الباحثين المعاصرين أن الآثار الأدبية لا تكتب فحسب انطلاقا من أوضاع اجتماعية ، وتأثرا بعوامل تاريخية ، ولا تكتب أيضا حسب خصائص إبداعية وأشكال أسلوبية فقط ، بل هى تكتب على وجه الخصوص لقارىء ولجمهور يتجه بها أصحابها إليه .

ويبدو أن البعد الاجتماعى للآثار الأدبية ، محددا على هذا الوجه ، قد كان من البداهة إلى الحد الذى لم يبعث الدراسين إلى العناية به العناية المطلوبة . لذلك فإنه لم يلق حظه من الدرس إلا على أيامنا هذه ؛ لأنّ الدراسات السابقة قد شغلت عنه بوصل الآثار بمنطلقاتها ، أو بالاقتصار عليها فى حدودها النصانية . على أن هذه الدراسات ، مهما انصرفت عن الجمهور القارىء ، لم تسقطه أبدا من حسابها وهى تتعامل مع النصوص الأدبية . فلقد اهتم به المفكرون اليونان ، برغم أنهم كانوا ، مثلما رأينا سابقا ، الواضعين الأول لمفهوم « المحاكاة » . وكان اهتمامهم بالقارىء فى نطاق الأثر الذى تحدثه المؤلفات الفنية فى متقبليها . ومما أثر عنهم فى هذا المقام أن المحاكاة ترمى إلى إحداث الشفقة والفزع فى المستمع لتنزع به إلى التطهر . ولقد كان لكل المدارس النقدية وكل النظريات الأدبية وقوف ، يتفاوت تركيزاً وعمقاً ، على الغاية من الفن ؛ ما هى ؟ وسواء أكانت الغاية من الفن موعظة أخلاقية أم عبرة وحكمة ، أم متعة جمالية ، فإن المتعظ والمعتبر والمتمتع إنما هو دائما وأبدا القارىء الذى تتجه إليه المؤلفات الأدبية بالخطاب .

على أن بعض النظريات الأدبية كانت تهتم بالقارىء أكثر من نظريات أخرى ، ومن مسيراتها جميعا تم الوصول اليوم إلى اكتناه دور المتقبل فى فهم الآثار الأدبية ودرسها . ولعل أول عناية بارزة بالجمهور القارىء هى تلك التى نجدها فى النقد الأدبى الإنجليزى على عهد إدجار آلان پو (Edgar Alan Poe)[٢٦] . فلقد اهتم هذا الكاتب الروائى بالقارىء فى نطاق اهتمامه بالأثر الفنى الذى يزمع إحداثه فيه ، وصرح بأنه يفكر ، أول ما يفكر ، فى نوع الأثر الذى يقصد إليه ، وبعد ذلك يفكر فى الوسائل التعبيرية التى تلائمه . وهذه الوسائل عنده هى النبرة والصياغة وخصائص البناء . وكان لما صارح به پو القراء من أسرار الإنشاء الأدبى أثره الكبير فى النقد ؛ فلقد ناهض المفاهيم الرومانسية التى توغلت بالكتابة الأدبية بعيدا فى عتم التعبيرية ، مسدلة بذلك على الإنشاء حجباً بالقداسة كثيفة ، وكشف عما يبذله الكاتب من جهد ، وعما يصادفه من صعوبات ويلاقيه من عنت ــ بل إنه قد ذهب إلى أبعد من ذلك عندما أكدّ أن الإنشاء الأدبى يتطلب من الدقة والتحرى ما تتطلبه الرياضيات نفسها من تفكير منطقى ودقة هندسية . ولقد اقتفى الشاعر الفرنسى شارل بودلير (Baudelaire)آثار پو ، فنقل بعضا من مؤلفاته إلى الفرنسية ، وقاوم ، هو أيضا ، مفهوم « الإلهام » الرومانسى ، ملحا على ما فى الإنشاء الأدبى من جهد يبذله الشاعر أو الكاتب فى أثناء العمل . ومما أكده بودلير أن الأدب سيفيد حتما من كشف أسراره للقراء ، فى حين لا يمكن للاستمرار فى المغالطة إلا أن يُضرّ به . وعندما جاء الشاعر الفرنسى الشهير بول ڤاليرى (Valéry)قال : « لأشعارى المعنى الذى تُحمل عليه »[٢٧] .

وإذا كان النقاد المعاصرون قد رأوا فى عبارة ڤاليرى هذه مقولة من المقولات الأساسية التى سيقوم عليها ، فيما بعد ، الاهتمام بالظاهرة الأدبية موصولة بمتقبليها ، فإن ما فاتح به إدجار آلان پو أو بودليراً وڤاليرى القراء من أسرار الإنشاء الأدبى ، لا يرمى ، عندهم ، إلى نقل الاهتمام بالأدب من حيث مصادره إلى حيث يتلقاه جمهوره ، بقدر ما كان يرمى إلى غاية عملية يمثلها السؤال التالى : كيف السبيل إلى إحداث هذا الأثر أو ذاك فى القارىء ؟ لهذا فإنهم ، عندما كشفوا عن أسرار الإنشاء الأدبى ساعة وضعه ، وعن صعوبة العمل ودقة المنطق فيه ، دعوا القراء إلى تناول الآثار الأدبية بعينى الجد الممحّصة ، لا بعينى الانبهار التى تكتفى بالإعجاب السطحى ، تقرّبه وتعجز عن فهمه . وإن مقاومتهم لمفهوم « الخلق » ، وما حفّ به من « إلهام » و« عبقرية » و« وحى » ، لترمى أساسا إلى الرفع من مكانة الأديب فى المجتمع ؛ إذ هو يتعب ويشقى ويعانى صعوبة التعبير ولا يتلقى وحيا يتنزل عليه . لهذا فإن إلحاح هؤلاء الشعراء المنظّرين على كشف أسرار الإنشاء الأدبى لم يلق امتدادا فيما سيظهر ، بعدُ ، للقارىء والقراءة من مفاهيم ، وإنما امتد فى نظرية « الإنتاج الأدبى » ؛ تلك النظرية التى رأينا أنها تهتم ، أكثر ما تهتم ، بالآثار الأدبية موصولة بمصادرها . ولعل السبب فى ذلك إنما يرجع إلى أن أولئك الشعراء النقاد عندما اهتموا بالقراء فى معرض التفكير فى المسالك الموفية بهم إلى تحريك السواكن ، فلامسوا مشارف النظريات الحديثة ، كانوا إلى الالتصاق بالكاتب المبدع وبنواياه أقرب من التصاقهم بالجمهور القارىء . فالدراسات الأدبية ما زالت ، من خلال هذه المواقف ، تدور فى فلك المؤلفين ؛ فهم الذين يرسمون لأعمالهم غاياتها ، وهم الذين يوجدون لها وسائلها ؛ أما الجمهور فإنه محط نية وغاية مقصد ، يحيا على سبيل التقدير فى وجدان الكاتب فحسب[٢٨] .

ولقد برزت العناية الحقيقية بالقارىء ، أول ما برزت ، واعية بمقاصدها ، فى نطاق علم اجتماع يعنى بالظاهرة الأدبية

(Sociologie de la littérature) . فلئن ركزت الدراسات فى هذا الاتجاه عنايتها على تدخل السياقات التاريخية فى نشأة الآثار الأدبية ، لقد ذهبت ، مع ذلك ، إلى أن المجتمع لا يتدخل فى الإنشاء الأدبى من حيث هو مصدر لها فحسب ، وإنما هو يتدخل فيها أيضا من حيث هو متقبل يتلقاها . ومن هنا كان لعلم اجتماع الأدب وقوفه على ما للإنشاء الأدبى من بعد اجتماعى مجسم فى القراء وفى عملية القراءة .

إلا أن علم اجتماع الأدب سيكتفى بالقارىء الكائن خارج الآثار الأدبية موضوعا له ، أى سيهتم فحسب بالقارىء الفعلى الذى يتأثر بالمؤلفات الأدبية ويؤثر فيها ، مثلما تؤثر فيها وتتأثر بها قنوات الاتصال ومؤسسات الثقافة وظروف الإنتاج والنشر . وفى هذا الصدد ذهب روبير إسكاربيت (Robert Escarpit) ، وهو أحد المؤسسين الأعلام لعلم اجتماع الأدب ، إلى أن الكاتب إنما يكتب لقارىء أو لجمهور من القراء . فهو ، عندما يضع أثره الأدبى ، يدخل به فى حوار مع القارىء . وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها ؛ فهو يرمى إلى الإقناع أو إلى المدّ بالأخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الأمل أو اليأس . ومما يبرهن على أن الكاتب يرمى بالإنشاء الأدبى إلى ربط الصلة بالقارىء أنه يعمدُ إلى نشر أعماله . فالنشر ، فى ذاته ، خروج بالأثر الأدبى إلى القراء . ومن هنا رأى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ منذ اللحظة التى تنشر فيها ؛ إذ هى فى ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء [٢٩] . وإن ما ذهب إليه إسكاربيت ليتفق اتفاقا ظاهرا مع ما كان قد ذهب إليه سارتر (Sartre) من قبل ، حين أكد أن الجمهور يمثل انتظار للأثر الأدبى [٣٠] . وهو يعنى بذلك أن الأثر الأدبى يحيا ، قبل اتصاله بالجمهور ، حياة تقديرية ؛ فهو قبل النشر موجود بالقوة ، وهو ، بعد النشر ، موجود بالفعل .

لكن ما القراءة ؟ ما المقصود بهذه العبارة التى سيقوم حولها ، على أيامنا هذه ، جدال كبير ؟ ليس من الهين تحديد مفهوم « القراءة » ، لأن كل النظريات التى ستقوم عليها ستقوم ساعية إلى تعريفها . فكأن باب البحث فيها قد فتح فصدّه عن الانغلاق فرط الزحام

ليست القراءة ، عند الباحثين المعاصرين ، وإنهم لطوائف وطوائف كثيرة ، ذلك الفعل البسيط الذى يمر به البصر على السطور ؛ وليست هى أيضا بالقراءة التقبلية التى نكتفى فيها ، عادة ، بتلقى الخطاب تلقيا سلبيا ، اعتقادا منا أن معنى النص قد صيغ نهائيا وحدد فلم يبق إلا العثور عليه كما هو ، أو كما كان نيّة فى ذهن الكاتب . إن القراءة ، عندهم ، أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود . إنها فعل خلاق يقرّب الرمز من الرمز ، ويضم العلامة إلى العلامة ، ويَسيرُ فى دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهمها حينا ، فنختلقها اختلاقا . إن القارىء وهو يقرأ ، يخترع ويجاوز ذاته نفسها ، مثلما يجاوز المكتوب أمامه . إننا فى القراءة نصبّ ذاتنا على الأثر ، والأثر يصبّ علينا ذواتا كثيرة ، فيرتد إلينا كل شىء فيها يشبه الحدس والفهم [٣١] . ولأن القراءة على مثل هذا التعقيد ، ولأن الإشكال فيها إشكال مضاعف ، عمد الباحثون المعاصرون إلى تفتيتها فى أسئلة عدّة ؛ منها : أيكتفى القارىء فى أثناء القراءة بملاقاة ذاته أم هو يتلقى شيئاً من خارجها ؟ وما الذى يختلج فى ذهن القارىء وفى ضميره فى أثناء القراءة ؟ وهل القارىء يقرأ بحرية أو هو يترسم خطى قارىء ضُمِّنَ بالنص ؟ وما الذى يشترك فيه القراء المتعددون وهم يقرؤون ؟

ولقد أسلم التفكير فى القراءة الباحثين إلى التساؤل عن الكتابة نفسها ، وعن صلتها بالقراءة . وإذا الكتابة والقراءة عندهم وجهان لفعل واحد ، لا سبيل ألبتة إلى فصل أحدهما عن الآخر . فالأثر لا يكتب ولا يبرز للوجود إلا موصولا بالقراءة ؛ إذ القارىء هو الذى يخرج بالأثر من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل . ولكن القراءة لا تتم إلا مع الكتابة . إنها ، فى آخر المطاف ، فعل مستحدث يستحدثه النص المكتوب . إن النص نداء ؛ والقراءة أن تلبى النداء . وهكذا ، فالتفاعل بين القراءة والكتابة على أشد ما يكون ؛ إذ لا وجود لأى منهما إلا بوجود الآخر [٣٢] .

على أن فهم « القراءة » هذا الفهم النازع إلى التجريد ، قد حرك ضده بعض المفكرين فحاولوا البت فيه ، انطلاقا مما قالوا به من نظريات تصل الآثار الأدبية بمصادرها . من ذلك مثلا أن بيار ماشيرى (P. Macherey) [٣٣] ، وهو أحد أعلام نظرية « الإنتاج الأدبى » ، قد أكد أنه لا فصل بين القراءة والكتابة حتى لو كان ذلك من باب المقتضيات المنهجية ؛ إذ الأثر الأدبى لا يوجد مكتوبا إلا على اتصال بقارىء أو بقراء متعددين . ولكنه ، وهو يقرر هذه الحقيقة ، رجع إلى نظريته فأكد أن الظروف التى تؤثر فى الكتابة هى نفسها الظروف التى تؤثر فى القراءة ، بل هى نفسها الظروف التى تؤثر فى عملية التخاطب عموما . وهنا حذر من مغبة التخلص من « أسطورة الكاتب » للوقوع فى « أسطورة القارىء » ؛ فالأمر ، عنده ، لا يعدو أن نكون قد تركنا « وهما » لنأخذ بـ « وهم » آخر . وإذا نحن وصلنا ، بعد كثير من الجهد ، إلى أن دراسة الآثار الأدبية من حيث ما يتدخل فى نشأتها من عوامل لم تمكن من إدراك أسرار الخلود الذى تحظى به ، فإن درس القراءات المتعددة للأثر الأدبى الواحد سيوصلنا حتما إلى العجز عن إدراك أسرار جماله الخالد ؛ لأن العوامل التى تؤثر فى الكتابة هى نفسها العوامل التى تؤثر فى القراءة .

ومهما يكن هذا القياس الذى استخدمه ماشيرى طريفا ، فإنه يقوم على فهم معين للقراءة . إن القراءة ، عند ماشيرى ، تقبل سلبى لمعنى جاهز حدده الكاتب من قبل ووضعه فى أثره ، فلم يبق للقارىء إلا أن يبحث عنه ويظفر به . هذا الفهم الذى سلم به ما شيرى للقراءة يطابق الفهم الذى شاع لها عند بعض

المفكرين المتأثرين بالمذهب الماركسى ، وقوامه القول بوحدانية المعنى monosemie ، فى حين أن القراءة ، فى نظر الآخذين بها مفهوما ، فعل خلاق لا يقل تأثيرا فى عملية الإنتاج عن تأثير الكتابة نفسها . ولقد رد بعض المفكرين على ما شيرى بالاعتماد على ماركس نفسه ، وعلى نظريته فى الاستهلاك على وجه التحديد ؛ فهو يعد الفعل الاستهلاكى جزءاً من الإنتاج لا سبيل إلى إسقاطه منه . ونظرية ماركس فى الاستهلاك هى التى وضحها الكاتب المسرحى الذائع الصيت برتولد بريشت (Brecht) حين أكد أن الحصول على الإمتاع الجمالى لا يتم لصاحبه بفعل سلبى أبدا ؛ إذ هو يتطلبّ منه بذل الجهد والمعاناة . ولقد ضرب بريشت لذلك مثلا تناقله الدارسون كثيرا من بعده ؛ قال : « إن الأكل ذاته يستوجب منا تحريك الفكين » إن لم يستوجب نقل الطعام من الوعاء إلى الفم[٣٤] . على هذا الأساس ميز مفكرون ماركسيون جدد بين ظروف الإنتاج وظروف التقبل ، ولاحظوا ، انطلاقا من المفهوم الذى وضعه ماركس للإنتاج ، أن الاستهلاك الأدبى باعث على الإنتاج ، وأن الكتّاب يضعون آثارهم ، أحيانا ، تحت الطلب ، تماما مثلما يستدعى الاستهلاك الإنتاج ويحثّ عليه . إن الكاتب إذن ، وهو يضع أثره ، يضع أداة للتداول ، ويضع حاجات لابد له من إرضائها . ومن هنا وصل المفكرون الماركسيون الجدد إلى أن الكاتب يخلق جمهوره مثلما يخلق الجمهور الكاتب . ولقد لاحظوا ، فى معرض تهذيبهم لنظريتهم ، أن التقبل ليس غاية قصوى للكتابة ، لأنه يبعث أحيانا على إيجاد كتابات أخرى تظهر فى المستقبل . والذى وصل إليه المفكرون الماركسيون الجدد هو أن الاقتصار على دراسة ظروف الإنتاج فحسب لا يمكّن وحده من فهم الآثار الأدبية ؛ ففى هذا الاقتصار حذف للمتقبل والمتلقى ، وما أثرهما فى الكتابة بأقل من أثر ظروف الإنتاج فيها ؛ فلابد إذن من العناية بالجمهور القارىء فى التعامل مع الآثار الأدبية[٣٥] .

ولئن أفضى الجدل الذى قام بين المفكرين المتأثرين بالنظرية الماركسية إلى ضرورة الاهتمام بالجمهور القارىء فى سبر معالم الآثار الأدبية ، فإن الفضل ، كل الفضل ، فى لفت الأنظار إلى مفهوم « القارىء » ودوره فى الإنشاء الأدبى إنما يرجع إلى نظرية « التخاطب » . ومن مزايا هذه النظرية أنها اعتنت ، فى درس التخاطب ، بالأطراف الثلاثة المعنية به ، وهى الباثّ والخطاب والمتقبل . واعتنت نظرية التخاطب ، على وجه الخصوص ، بمرور البلاغ من الباثّ إلى المتقبل عبر قنوات الاتصال ، ورأت أن الباثّ يسجل بلاغه فى الكلام حسب قواعد فى التسجيل تواضع عليها الناس ، وأن المتقبل يعمد إلى فكّ رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها . غير أن إيصال البلاغ ، فى الغالب ، مغامرة لا تتم دائما بسلام ؛ فمهما بذل الباث من جهد فى تفادى عناصر التضليل والتحريف وسوء الفهم ، فإن بلاغه لابد من أن يتأثر بها . ولقد كان لهذه النظرية أثر ملموس فى درس الآثار الأدبية ، إذ عمدت طائفة من الباحثين إلى جعل المؤلف باثا

والقارىء متقبلا والأثر يحمل بلاغا ؛ إلا أنهم رأوا التخاطب فى الأدب يختلف كثيرا عن التخاطب العادى ؛ فمنتهى أمل الباث فى التخاطب العادى أن يصل بلاغه سالما من العثرات إلى المتقبل ؛ لذلك نجده يستعمل المشترك من الصيغ تجنبا للتحريف وحسما لسوء الفهم . والذى يساعده على ذلك ارتباط البلاغ ، عادة ، بالمرجع أو السياق يحضُرُ القارئَ فى أثناء القراء فيتجنب به الوقوع فى الخطأ . إن الخطاب العادى يقوم فى أساسه على الوظيفة المرجعية . أما التخاطب الجمالى فى الآثار الأدبية فلا وظيفة مرجعية له ، ومن ثم فإن العثرات فيه كثيرة ، والعقبات كأداء . ومن هنا حلت فيه الوظيفة الأدبية محل الوظيفة المرجعية فى التخاطب العادى . ولذلك كان الغموض فى الأثر الأدبى ، وكان التفاف الكلام فيه على نفسه على أشد ما يكون[٣٦] .

والمهم فى نظرية التخاطب أنها أسلمت الآخذين بها إلى الإقرار بالغموض فى الآثار الأدبية ميزة من طبيعتها . ولأن التخاطب فى الأدب غامض ، ولأن الغموض ظاهرة ملازمة له ، يتوقع الباث (أى الأديب) من القارىء أن يقوم بالتأويل فى أثناء القراءة ، وينتظر منه أن يثرى البلاغ الأدبى بإضافات شخصية من عنده ، يسلطها عليه . ولأن التخاطب الأدبى غامض فى أساسه ، يعمد القارىء ، كلما واجه نصا أدبيا ، إلى امتحانه ، فيختبر قدراته على تحمل المعانى الإضافية بموجب ما ركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل . ومن هنا كان الأثر الأدبى ، فى نظرية التخاطب ، أثرا مفتوحا[٣٧] ، يستدعى التأويلات المتعددة ويتقبلها ، فيزداد بها ثراء على ثرائه .

على أن هذه التمهيدات للأخذ بمفهوم « القراءة » فى التعامل مع الآثار الأدبية ، ما كان لها أن تفضى إلى ما أفضت إليه من نظريات حديثة ، لو لم ترتكز على مسيرة تاريخية قامت بها الآداب إنشاء ودرسا . فلقد حامت حول الآثار الأدبية ، منذ وجودها ، أسطورة المعنى المطلق ، تتضمنه وتنطق به ، فكانت القراءة ، بدورها ، غارقة فى أسطورة الإطلاق . فالكاتب ، فى هذا الفهم للأشياء ، يضع فى أثناء الكتابة ، فى أثره ، معنى واحدا هو المعنى الذى قصد إليه ، أو الذى طلب منه تبليغه والإفصاح عنه . والقارىء ، فى هذا الفهم أيضا ، ينصت إلى الأثر ويحسن الإنصات ، فيقاد شيئافشيئا إلى الظفر بالمعنى الذى كان الكاتب قد قصد إليه . ولقد كانت أسطورة « المعنى الموحد » سائدة فى الكتابة والقراءة ، فى القديم ؛ لأن البناء الاجتماعى كان ، آنذاك ، خاضعا لحكم الإطلاق . فكلما كانت السلطة محصورة فى نطاق ضيق من التشريع والتنفيذ ، وكلما كان الاستبداد السياسى على أشده فتكا وقهرا ، كان التعامل مع الأدب قائما على أسطورة المعنى الموحد . وإن هذه القاعدة العامة لتتأكد فى القديم بانتماء كل من الكاتب والقارىء إلى السلطة فى البلاطات ، وبخضوع الكتابة إلى شرائط معلومة وصارمة ، يعرفها الكتاب والقراء جميعا[٣٨] . واقتراب الكاتب من القارىء

هو الذى جعل البلاغ الأدبى يصل ــ مثلما انطلق ــ دون تحريف أو تغيير ؛ إذ الصوت هو الصدى ، فكان المعنى ، من ذلك ، موحدا فى البث موحدا فى التلقى . ومما يؤكد هذه القاعدة فى زماننا الحاضر أن دارسى الآداب فى المجتمعات التى يحكمها الاستبداد المركز فى دولة قاهرة ، لا تعتمد الساسة بل تعتمد الإداريين فحسب ، وتعد شعوبها دَعِيَّةً بالمعنى الجماعى ، وخَولاً ، يتمسكون بوحدانية المعنى أيما تمسُّك ،ويقاومون أى نزعة إلى التأويل[٣٩] . أما العهود التاريخية التى شهدت تصدعا طفيفا فى مركزية السلطة ، أو التى قلقت فيها أجزاء الدواليب القامعة ، فإن أسطورة المعنى الموحد كثيرا ما تفسح المجال فيها إلى التعدد النسبى للمعانى . وهذا التعدد نجده فى مقولة « الظاهر » و « الباطن » ، تستعمل تعلة لإنطاق النصوص بالمعانى الكثيرة المتضاربة فى بعض الأحيان ؛ ونجده فى القول بأن للكلام وجوها كثيرة يحمل عليها حسب المقامات . وأما المجتمعات التى اضطربت فيها الشرائح الاجتماعية واصطرعت فقالت بالديمقراطية ، واعترفت للطرف الآخر المعارض بحقه فى المخالفة ، فإن تعدد المعانى (polysemie) هو الذى ساد فيها ، فى حين انتفت منها أسطورة « المعنى المطلق » . إن الحقيقة فى هذه المجتمعات لم تعد حكرا على طائفة من الناس دون طوائف أخرى ، والمجاهرة بالمخالفة أصبحت حقا مشروعا يحميه القانون . أما الأدباء ، فى هذه المجتمعات أيضا ، فقد وجدوا أنفسهم أطرافا فى معترك الصراع الاجتماعى ، فاتخذوا فى إنشائهم المواقف ، وفُهمت أعمالهم الأدبية على غير الوجوه التى أرادوها لها . ثم إن انتشار التعليم ، وتكاثر وسائل البث والتخاطب ، وتطور وسائل الإعلام ، كل ذلك وسع من دائرة القراء فتكاثروا . ومن هنا كان الأثر الأدبى الوحيد يقرأ القراءات الكثيرة وتوضع له التأويلات المتباينة أو المختلفة[٤٠] .

ولكن هل الإقرار بتعدد المعانى يدل على أن كل القراءات التى توضع لأثر من الآثار الأدبية صالحة مهما كانت قيمتها ؟ أو هل هو يعنى أن كل القراءات ــ مهما اختلفت وتباعدت وتنافرت ــ تتساوى فى القيمة ؟ لقد رأى الدارسون ، فى هذا الموطن ، أن عملية التخاطب نفسها تفرض شيئا من التحديد لتكاثر القراءات . فالأثر الأدبى ، مهما كان غامضا ، يحوى دلالات معينة يتقيد بها تأويله ويحدّ بها فهمه . وأول هذه الحدود اللغة التى يظهر فيها ؛ فإن العلامات فيها تحيل على ثقافة وعلى حضارة وعلى مجتمع . إن اللغة التى يكتب بها الأثر الأدبى وما تحيل عليه من قيم حضارية تلزم القراءة بشىء من الموضوعية لابد لها منه . أما الحدود الأخرى فهى مضمنة ببناء النص نفسه ؛ بذلك الغموض الذى يتعهده ، وبتلك الفراغات التى يضعها الكاتب فيه منتظراً من القارىء أن يملأها ، وبتلك الدعوات التى توجه للقراء حتى يتعاملوا مع النص تعاملا جماليا لا تعاملا وثائقيا . إن هذه الحدود تلزم القارىء بشىء من الوفاء لنوايا الكاتب ومقاصده ، ولطبيعة العصر الذى ألف فيه . فليس للأثر الأدبى إذن معنى واحد تقتصر القراءة على اكتشافه ، وليس الأثر الأدبى منفتحا انفتاحا مطلقا لشتى القراءات بحيث يقبل أى تأويل يوضع له[٤١] .

وهكذا فإن الاهتمام بالبعد الاجتماعى للظاهرة الأدبية مجسما فى القراءة قد مكن الباحثين من بلورة نظرية فى خلود الروائع الأدبية . فالآثار الأدبية الفذة تخلد وتستمر بعد أن تفنى السياقات الاجتماعية التى أنشأتها ، لأنها تظل ، مع الأيام ، قادرة على تحريك السواكن والإثارة وعلى إحداث رد الفعل . وهى إنما تقدر على ذلك لأنها فى حوار مفتوح مع القراء ؛ لا لأن هذا العامل أو ذاك أثر فى نشأتها ، أو لأنها صيغت حسب هذا الشكل أو ذاك . قال رولان بارط : « لا يحظى الأثر الأدبى بالخلود لأنه يعرض على القراء الكثيرين معنى واحداً فيه ، وإنما هو يخلد ويستمر لأنه يقترح على القارىء الواحد معانى عدة فى متجدد اللحظات »[٤٢] .

ولأن الوصول إلى مفهوم « القارىء » و « القراءة » قد كان من دروب عدة ومن منطلقات نظرية مختلفة ، وجدنا الدارسين لا ينفون أن تكون للآثار الأدبية ظروف سبقت نشأتها وأثرت فيها . ثم إنهم لم ينفوا أيضا أن تكون لخصائص البناء وطرائق الإخراج قيمتها الأساسية فى الآثار الأدبية ، إلا أنهم ألحوا ، إلحاحا ظاهرا ، على أن التاريخ الذى يعيشه الأثر الأدبى إنما هو تاريخ تقبّله ، أى تاريخ استمراره فى تحريك السواكن ، وتاريخ قدرته على أن : « يظل هو دائما ، وعلى أن يتجدد باطراد ، من غير أن يطرأ عليه البلى »[٤٣] .

ولم تقف الأبحاث المعاصرة عند هذه النتيجة المهمة فى تاريخ الدراسات الأدبية بل هى قد أنعمت النظر فى « الكاتب » و « القارىء » ؛ فتساءلت عن كل منهما ، وعن الدور الذى يضطلع به فى الإنشاء الأدبى ، وعن مكانته فى الأثر نفسه . وحصلت من ذلك على نتائج ، إن تكن مؤقتة ، فهى على غاية من الأهمية .

ومن النتائج التى حصلت عليها هذه الأبحاث فى هذا الموضوع ، أن الباث فى الآثار الأدبية ليس هو ذلك المؤلف المعروف تاريخياً ، إنما هو الراوى حينا ، وضرب من « الأنا » الثانية للمؤلف حينا آخر . وهو ، على كل حال ، شخص دمث الأخلاق ، حلو المعشر ، مهذب . وآية ذلك ، عند الباحثين ، أن الصورة التى نتمثلها للمؤلف فى أثناء القراءة تختلف كثيرا عن المؤلف الحقيقى . ومثلما كان الباث شيئاً آخر غير المؤلف ، كان القارىء شيئا آخر غير القارىء الحقيقى أيضا . إنه قارىء فى النص يوازى الراوى حينا ، وإن لم تدل عليه علامات لغوية تدل على الراوى عادة ، وهو قارىء ضمنى فى الأثر ، حينا آخر ، يتجسم فى الدعوات والإشارات والتلميحات التى تحث القارىء على ملء فراغات النص من عندياته . وإن هذه الإشارات لتكثر فى الآثار الأدبية المعاصرة حتى تكاد تكون سمة بارزة من

سماتها ؛ إذ الآثار المعاصرة قد أدخلت تحويرا كبيرا على وظيفة القارىء حين جعلت منه طرفاً في النص ، توكل إليه مهمة المشاركة في تأليفه[٤٤] . ولأن في النص الأدبي مؤلفا وراويا وكاتبا ، ولأن فيه قارئا حقيقيا وقارئا ضمنيا وقارئا متوهما ، ذهب بعض الباحثين المعاصرين إلى أن المؤلفات الأدبية تقوم على جدل ضمني بين الأطراف الحاضرة فيه ، وهو جدل نعيشه في أثناء القراءة .

على أن أبرز ما أوصلت إليه عناية الباحثين «بالقارىء» و«القراءة» هو نظرية «جمالية التقبل» (L' esthètique de la réception)[٤٥] ؛ فلقد عرفت هذه النظرية منذ نشأتها في ألمانيا الغربية صدى طيبا لدى الدارسين ، وأثارت من حولها نقاشا ثريا جدا . ولئن عرفت نظرية «جمالية التقبل» منسوبة إلى جامعة كونستانس (Université de Constance)فإن أشهر ممثليها إنما هو هانزروبير ياوص (Hans Robert Yauss) ؛ فهو الذى بلور لها مفاهيمها الأساسية ، وهو الذى رجع إليها بالتعديل والمناقشة والتطوير كلما استصوب حجج معارضيه من النقاد الباحثين .

لقد أخذ ياوص بمفهوم «أفق الانتظار» (Horizon d' attente)حتى لا تكون دراسة التقبل مجرد إحصاء لردود الأفعال الفردية في القراءة ؛ وهى ردود أفعال مشبعة بالانفعال الذاتى وكثيرة التشعب . ثم إنه ميز مع موكاروفسكى (Mukarovsky) ، وهو أحد الشكلانيين اللغويين ، بين النص الأدبى من حيث هو «علامة ملموسة» و«الموضوع الجمالى» مجسدا في وعى القارىء بالجمال في أثناء القراءة . ولقد ذهب ياوص إلى أن الأثر الفنى يتجه إلى قارىء مدرك ، تعود على التعامل مع الآثار الجمالية ، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها ، فكأن أفق الانتظار ، عنده ، يتجسم في تلك العلامات والدعوات والإشارات التى تفترض استعدادا مسبقا لدى الجمهور لتلقى الأثر . وإن أفق الانتظار ، على هذه الصفة ، يحيا في ذهن الأديب في أثناء الكتابة ، ويؤثر في إنشائه أيما تأثير . ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضى انتظار القراء فيسايرهم فيما ينتظرون ، مثلما يختار أن يجعل الانتظار يخيب . وإن في تواريخ الآداب آثاراً خيب فيها أصحابها انتظار القراء بعد أن منوها بالمجاراة ، وهذه الآثار هى التى خلقت منعرجات في مسيرة الإنشاء الأدبى التاريخية . والمثال الذى يستشهد به في هذا الموطن هو رواية «دون كيشوت» لسرفانتيس . والأثر الذى يخيب انتظار الجمهور ، فيخرج على السنّة الأدبية ، هو الذى يطور من قيم التعبير والتقويم ، ويخلق حاجات جديدة وانتظارا جديدا ، ويخلق — من ثم — مؤلفات جديدة[٤٦] .

ولقد قال ياوص بمفهوم آخر ، هو مفهوم «المسافة الجمالية» (Distance Esthètique) ، حاول أن يهذب به نظريته تهذيبا حسنا . ويعنى به ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبى نفسه وأفق انتظاره . ويمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر ، أى من تلك الأحكام النقدية التى يطلقونها عليه . وهنا أكد ياوص أن الآثار الأدبية الجيدة هى تلك التى تصيب انتظار الجمهور بالخيبة ؛ إذ الآثار الأخرى التى ترضى آفاق انتظارها ، وتلبى رغبات قرائها المعاصرين ، هى آثار عادية جدا ، تكتفى ، عادة ، باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير ؛ وهى نماذج تعوّد عليها القراء . إن آثاراً من هذا النوع هى آثار للاستهلاك السريع ، سرعان ما يأتى عليها البلى . أما الآثار التى تخيّب آفاق انتظارها وتغضب جمهورها المعاصر لها ، فهى آثار تطور الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن ، أو هى آثار ترفض إلى حين حتى تخلق جمهورها خلقا .

وإذا رمنا تلخيص نظرية ياوص على سبيل الإيجاز قلنا إن موضوع الدراسة الأدبية عنده ليس تحليل النصوص تحليلا بنيويا مضمنا بها ، وليس هو أيضا استعراض المعارف المتصلة بالكاتب وبالأثر ، وإنما هو التخاطب الأدبى من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص . إن موضوع الدراسة الأدبية هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبى عمّا لم تجب عنه الآثار السابقة من قضايا ، وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقا .

إن التأمل فيما وصلت إليه الدراسات الأدبية اليوم من نتائج ، على مستوى التنظيم والتطبيق ، يفضى بصاحبه إلى التساؤل عن الأرض التى يقف عليها .

فإذا كانت الدراسات التى أقبلت على الإنشاء الأدبى تصل بينه وبين السياقات التاريخية التى أنشأته ، قائلة بـ «المحاكاة» أو بـ «الخلق» أو بـ «الواقع الاجتماعى» أو بـ «نظرية الإنتاج» ، قد جردت الآثار الأدبية من خصائصها الفنية ، وتعاملت معها مثلما تتعامل مع الآثار الفكرية ، برغم التأكيد الملح على أن الجمال هو ما يميز الكلام الأدبى عن غيره من الكلام ؛ وإذا كانت الدراسات الأخرى التى اهتمت ، أكثر ما اهتمت ، بالآثار الأدبية نفسها ملحة على جانب الأدبية فيها ، فعمدت إلى وصفها الوصف المتعلمن ، قد أدت إلى تجاهل التاريخ وأمعنت في الهروب منه ، وأقرت بوجود الجمال في النصوص ولم تدر إلى إدراكه سبيلا ؛ وإذا كانت الدراسات الحديثة التى أخذت بمفهوم «القراءة» فعلقت عليه الآمال العريضة في إدراك الجمال الأدبى وأسراره ، قد فتحت للأسئلة أبوابا لم يدخل منها جواب واحد ثابت ومقنع . . فما العمل ؟!

أنكتفى بأن نقول ، مع بعض الدراسين ، إن الأبحاث الأدبية قد رمت بنفسها ، منذ العهد الرومانسى ، في مغامرة خطرة عليها حين رغبت في أن تحصل على حظها من العلم في درس الإنشاء الأدبى ، فأقبل النقاد والدارسون فيها على العلوم الدقيقة والإنسانية ، يستعيرون منها المناهج والطرائق والممارسة والمصطلح ، فما حصلوا إلا على نتائج تطلق فرضياتها تطليقا ؟ أليس ما تسعى إليه العلوم إنما هو الحصول على القوانين الثابتة

والقواعد المطردة ؟ وأليس ما حصلت عليه الدراسات الأدبية ، وهى تأخذ بالتعلمن ، إنما هو تعدد القراءات وتعدد المعانى ؟!

أم نجنح ، مع دارسين آخرين ، إلى مسعى توفيقى يهادن المتناقضات ولا يحسمها ، فنقول إن الدراسة الأصلح بالأدب هى تلك التى تتناوله من حيث ما يؤثر فى نشأته من عوامل ، ومن حيث ما لنصوصه من جمال فى البناء والتركيب والصياغة ، ومن حيث ما يتلقاه به متقبلوه من انتظارات توفق أو تخيب ؟ ولكننا إذا جنحنا إلى هذا الحل التوفيقى وجدنا كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة محقا فيما نقد به الاتجاه الآخر ، لا فيما قرره من حقائق . فالأبحاث التى ربطت الآثار الأدبية بظروف نشأتها محقة جدا فى مؤاخذة الاتجاهين الشكلانى والبنيوى على الهروب من التاريخ ؛ والأبحاث الشكلانية والبنيوية بأنواعها ، محقة جدا أيضا فى اتهام «أبحاث النشأة» بالمغالطة فى السعى إلى نقل الفكرة (وهى فكرة نتوهمها فى الغالب) من لغة الفن إلى لغة الفلسفة والاجتماع ؛ وأبحاث «جمالية التقبل» محقة جدا ، هى أيضا ، فى اتهام الأبحاث الأخرى بإهمال «القراءة» والجمهور .

الهوامش :

١ - بينما طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته لأنهم ، بمحاكاة الأشياء فى الطبيعة ، يحاكون الصور لا «المُثل» ، ويقعون فى المغالطة ، ذهب أرسطو إلى أن الشعراء لا يحاكون الأشياء فى الطبيعة ، وإنما يحاكون المُثل نفسها ؛ فهم فى الشعر ، أشبه ما يكونون بالفلاسفة فى الحكمة ، ينطقون جميعا بالمعرفة . راجع ذلك فى :

Platon: la république, traduction et notes par R. Baccou, edition Garnier-Flammarion, Paris 1966, pp. 59-60-61 de l'introduction et livre III texte original.

Aristote: Poetique expliquée littéralement et annotée par se Parnajon traduction Francaise de Egges. ed Hachette, Paris 1879.

٢ ـ راجع فى ذلك : Danil Delas et Jacques Filliolet: Linguistique et Poetique, ed. Larousse. coll: Langue et Langage, Paris 1973,p.14 et 15.

ولقد كان النقد العربى الإسلامى يتحرك فى إطار البلاغة القديمة ، فكانت نتائجه أشبه ما تكون بما قام عليه النقد الكلاسيكى فى أوربا . وإذا كان التفكير فى الأدب لم يتأثر رأسا بالتفكير اليونانى فيه ، فإن النقاد العرب قد اطّلعوا على الفكر اليونانى بعامة وخبروه .

٣ - كانت لبعض الرومانسيين الأوائل ميول اشتراكية ظاهرة ، سبقت النظريات الاشتراكية أو مهدت لها السبيل وعاصرتها . وفى روايات الكاتبة الفرنسية جورج صاند (G. Sand) مثال على ذلك . والأبعاد السياسية للحركة الرومانسية دعتها إلى مواجهة المذهب الكلاسى فى إنشاء الأدب وفى فهمه تلك المواجهة العنيفة .

٤ - ذكر جوزيف يورت أن عبارة «الخلق» قد استعملت ، فى كتابات الرومانسيين فى شىء كبير من الحذر ، أول الأمر ، لأنها كانت خاصة بالذات الآلهية ، ثم مرت بقناة التشبيه فى قولهم : «إن الأديب يخلق عالمه مثلما يخلق الله العالم» ، واستقلت بذاتها فيما بعد ، فشاعت فى الاستعمال مطلقة . انظر كتابه :

Joseph Jurt: La reception de la litterature par le critique journalistique. ed. Jean Michal Place, Paris 1980, p. 16-17.

وفى هذا الكتاب أجمل يورت تلخيصا مهما جدا لكثير من النظريات فى نقد الأدب ودرسه ، فصار يغنى عن الرجوع إلى المصادر نفسها .

٥ - نذكر على سبيل المثال المقدمة التى مهد بها فكتور هيجو لمسرحيته الشهيرة كرومويل :

Victor Hugo: Cromwell. ed. Flammarion, Paris 1927.

٦ - لقد دخلت الدراسات الأدبية من عهد سانت بوف وتين فى سعى حثيث إلى التعلمن ، فاستعارت من العلوم المناهج والمصطلحات والممارسة . وكان ذلك وهى تدرس الآثار الأدبية درس نشأة ؛ أو وهى تقتصر عليها فى حدودها النصانية ، أو وهى تنظر إليها من خلال جمهورها القارىء .

٧ - من الذين أخذوا بمفهوم «الانعكاس الآلى» جورج بليخانوف وفلاديمير إليتش لينين ، وأتباع لهما كثيرون . راجع فى ذلك :

Georges Plekhanov: L'art et la vie sociale. Textes choisis et presentes par Jean Freville, ed. sociales, Paris 1949.

Vladimir Lenine: Sur la litterature et l'art. Textes choisis et prèsentés par Jean Freville. ed.Sociales, Paris 1957.

وأجود ما ألف عن مفهوم «الانعكاس» عند لينين ، بحث كتبه بيارماشيرى (P. Macherey) وأثبته فى مؤلفه : نحو نظرية للإنتاج الأدبى :

Pour une theorie de la production litteraire. ed. Maspers, Paris 1971.

٨ - استشهد بذلك كثير من الدارسين ، منهم على سبيل المثال :

Claude Prévost: Littérature, Politique, Ideologie, ed. Sociales, Paris 1973. pp. 23-24-25.

Joseph Jurt: la recéption de la litterature par la critique journalistique (introduction).

٩ - ورد تفصيل ذلك فى :

Pierre V. Zima: Pour une sociologie du texte litteraire. U.G. Editions. coll. 10-18, Paris 1978,p. 167.

ولخص يورت فى كتابه المذكور سابقا أبحاثا كثيرة فى ذلك .

١٠ - P.V. Zima, op. cit.p. 169.

١١ - المرجع السابق ، الصفحات ١٧١ وما يتبعها .

١٢ - المرجع السابق ، ص ص ١٩٨ - ١٩٩ .

١٣ - المرجع السابق ، ص ١٨٤ .

١٤ - تلتمس هذه النظرية خاصة فى :

Pierre Macherey: Pour une theorie de la production litteraire

Renee Balibar: les Francaise fictifs. Hachette, Paris 1974.

١٥ - نذكر منهم على سبيل المثال بيار ماشيرى ، وكلود دوشى (Claude Duchet) ، وجاك لينهاردت (Jacques Leenhardt) ، ومن أبرز ما يذكر لهم فى الاتجاه :

Etienne Balibar et Pierre Macherey: Sur la litterature comme forme ideologique: quelques hypothesis Marxistes in Revue "Litterature" no 13. Larousse, Paris 1974, pp. 29-48.

١٦ - راجع فى ذلك :

T. Todorov: Poetique-in qu' est ce que le stucturalisme? Seuil, Paris 1968, p. 102.

١٧ - ورد ذلك خاصة فى كتاب زما (Zima) المشار إليه سابقا ، فى مواطن عدة ، منها الصفحات ٣٠ وما جاء بعدها .

١٨ - المرجع السابق ، الصفحات : ٤١ وما جاء بعدها .

١٩ - راجع فى ذلك :

T. Todorov: Theorie de la litterature. Textes des Formalistes Russes, pp. 114 a 137.

وراجع أيضا :

R. Barthes:-S/Z, Seuil. Paris 1970.
-Essais Critiques, Seuil, Paris 1964, p. 140.

٢٠ - J. Tynianov: in Theorie de la litterature. Textes des Formalistes Russes, pp. 144 a 137.

٢١ - R. Barthes: S/Z, p. 12.

٢٢ - المرجع السابق ، الموطن نفسه .

٢٣ - المرجع السابق ، الموطن نفسه ..

٢٤ - استشهد به كثير من الباحثين ، منهم بريفوست ، وجوزيف يورت ، فى كتابيهما المذكورين سابقا ، فى المواطن المذكورة نفسها .

٢٥ - ورد ذلك مفصلا فى :

Joseph Jurt: La reception de la litterature par la critique journalistique, p. 21.

Hans Robert Jauss: Poiesis: l'experience esthetique comme activite de production (construireet connaitre) in Le temps de la reflexion. Gallimard, Paris 1980, p. 203.

٢٧ - P. Valery, Revass ed-Pleiade, Paris 1960, p. 1109.

٢٨ - جوزيف يورت : كتابه المذكور سابقا ص ٢٣ .

٣٠ - جان بول سارتر : ما الأدب ؟ استشهد بـه جوزيف يـورت فى الكتاب المذكور سابقا .

٣١ - المرجع السابق ص ٢٤ .

٣٢ - جوزيف يورت : المرجع السابق ص ٢٤ .

٣٣ - راجع :

Etienne Balibar et Pierre Macherey: Sur la litterature comme forme ideologique: quelques hypothesis Marxistes-in Revue Litterature, no-13, Paris 1974, pp. 20-48.

٣٤ - Bertolt Brecht: Ecrits sur la litterature et l'art ed. l'arche, Paris 1970, p. 56.

٣٥ - وصل إلى ذلك باحثون كثيرون فى نطاق ما يعرف بمدرسة فرنكفورت ، نذكر على سبيل المثال :

Adorno, Jauss Leser, Geselleschoft.

٣٦ - جوزيف يورت فى كتابة السابق الذكر ص ٢٦ ـ ٢٧ .

٣٧ - Uberto Eco, L'oeuvre Ouverte, ed. Seuil Paris 1965.

—— La structure absente, Paris 1972.

٣٨ - Jacque Dubois: L'institution de la litterature (introduction a une sociologie) Nathan / Labor. Brussels 1978, p.20 .

٣٩ - لنا فى النقد الأدبى المنسوب إلى الماركسية اللينينية فى الاتحاد السوفياتى دليل ناطق على ذلك . فهؤلاء النقاد لا يقبلون أبدا أن تكون للآثار الأدبية سوى معانٍ واحدة ، والقول بخلاف ذلك يعنى طعنا فى العقيدة التى يعتنقها الحزب الحاكم هناك . ثم إن التعبير وما إليه إنما هو من قدَر المجتمعات الرأسمالية ولا معنى له ، فى نظرهم ، فى المجتمعات الاشتراكية . راجع ذلك فى كتاب «زما» المذكور سابقا ، ففيه تحليل ضاف لهذه الظاهرة .

٤٠ - جوزيف يورت : الكتاب المذكور سابقا . ص ٢٧ .

٤١ - P.V. Zima, Pour une sociologie du texte Litteraire, p. 53-61

٤٢ - استشهد به جوزيف يورت فى كتابه المذكور سابقا ص ٢٨ .

٤٣ - Arthur Hizni, la litterature et le lecteur, ed. Uiniversitaire, Paris 1959.

٤٤ - راجع فى ذلك :

H. R. Jauss. Poeisis in le temps de la reflexion.

H. R. Jauss, Pour une esthetique de la reception, Gallimard, Paris, 1978.

Arnold Rothe, Le role du lecteur dans la critique allemande contemporaine-in Revue Poetique, Decembre 1968, pp. 96-105.

٤٦ - المرجع السابق ، الصفحات نفسها .

النصّ الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتار من خلال كتابه "صناعة النصّ" وجون كوهين من خلال كتابه "الكلام السّامي"

محمد الهادى الطرابلسى

نروم فى هذا البحث تبين الصورة التى يعالج بها حد النص الأدبى ، والتى توضع بها قضاياه فى الحديث ، وذلك من خلال كتابين صدرا سنة ١٩٧٩ ، هما كتاب «صناعة النص»[١] لميشال ريفاتار ، وكتاب «الكلام السامى»[٢] لجون كوهين .

هذان الكتابان يمثلان ـ كل فى اتجاهه ـ آخر وليد من مواليد الحضارة الغربية فى ميدان علم النص ومباشرته ؛ وكلاهما يمثل تكملة فى نطاق مشروع واسع ، كانت لبنته الأولى كتابا آخر صدر قبله ؛ فكتاب «صناعة النص» لريفاتار سبقه كتاب «رسالة فى الأسلوبية الهيكلية» للمؤلف نفسه ؛ وقد ترجم إلى الفرنسية سنة ١٩٧١[٣] ؛ وكتاب «الكلام السامى» لجون كوهين سبقه كتاب «بنية الكلام الشعرى» للمؤلف نفسه ، وقد صدر[٤] سنة ١٩٦٦ .

ولقد كان لكل من المؤلفين بحث واسع فى النص الأدبى فى الكتابين اللذين ندرسهما ، دون أن يكون أيهما قد قصد إلى ضبط نظرية فى النص :

أما ريفاتار فكان يقصد إلى البحث فى أقوم سبيل لتحديد الظاهرة الأدبية فى النص ؛ فكان وصوله إلى النص بعد تخطى عقبتين ، عقبة «الأدبية»[٥] وكيفية حل مشكلها ، فعقبة العلوم والمناهج القاصرة عن بلوغها ، أو الكفيلة بذلك .

وأما جون كوهين فكان يقصد إلى إقامة نظرية فى الإنشائية ؛ فواجه مجموعة من المشكلات ، منها مشكلة النص هذه .

وريفاتار باحث أمريكى من رواد الأسلوبية الهيكلية ، بل هو زعيمها . ومن أبرز العلوم التى قاومها فى كتابه : الإنشائية ؛ فإنها فى رأيه تحطم النص . وجون كوهين باحث فرنسى من رواد الإنشائية والمدافعين عنها ، وممن يرى أنها أهل للإيفاء بحق النص من الدرس والتحديد . وكلاهما مطلع على كتابات زميله ؛ وفى كتابيهما الأخيرين إشارات إلى بعض مواقف أحدهما والآخر ، وانتقادات لها ؛ فلقد قام فيهما حوار مباشر بينهما .

وقد بدا جون كوهين فى كتابه «الكلام السامى» أطول نفسا وأوضح جهازا نظريا من ريفاتار . ويرجع ذلك إلى

أنه أقام نظرية إن لم تكن فى النص أو فى علمه فإنها تكشف عن منزلة النص منها . وقد خرج كتابه متسلسل الفصول ، منسجم البحث ، فكان نظريا من أوله إلى آخره ؛ فى حين جاء بحث ريفاتار فى قالب فصول متعددة وقابلة لأن يستقل بعضها عن البعض الآخر . وهى تتوزع على قسمين : قسم يضم ستة فصول نظرية متنوعة ؛ وقسم يضم عشرة فصول تطبيقية مختلفة .

والملاحظ أن كلاً من العنوانين المختارين يسهم فى تدقيق مقصد صاحبه :

أما ريفاتار فقد عنون كتابه «صناعة النص» (La production du texte) ولم يدقّق مقصده من لفظ production . ومدلول هذا اللفظ ينتمى – كما هو واضح – إلى السجلّ الاقتصادى . واتجاه ريفاتار – وهو هيكل المنهج – إلى ربط جهاز النص بجهاز الحياة الاقتصادية ليس مستبعدا ، ولكن طبيعة علاقة النص بالاقتصاد غير واضحة هى نفسها : فهل كان يقصد صنعة النص ؟ أى كيفية إنشاء النص ؟ أو كان يقصد إنتاج النص ؟ أى ما يولّده النص ؟ لا شىء يسمح بالبت فى ذلك . وأغلب الظن أن يكون قَصَد الصورة التى يخرج فيها النص ، والتى قد يصحّ لها مصطلح «هيئة» النص ، مع الملاحظ أن هذا العنوان يعكس فكرة لريفاتار ضمنية ، يوحى بها كل فصل من فصول بحثه ، وهى أن لا سبيل إلى إقامة نظرية فى القضية ؛ فقوام الأمر كله على التحليل عنده . والتحليل الأسلوبى الذى يدعو إليه يكون سيره فى اتجاه الصبغة الفردية ؛ وهذه لا تقبل تقييدا ولا تقعيدا ؛ فكأنه بهذا الاعتبار يبعد العمل الأسلوبى عن ساحة العلم ، ويدرجه فى نطاق الممارسات المرنة الواسعة .

وأما جون كوهين فقد جعل لكتابه عنوان «الكلام السامى» (Le haut langage) ، وشفعه بشبه عنوان «نظرية الإنشائية» (théorie de la poeticite) . ويبدو أنه يستعمل لفظ poéticite لما قد يصح له عندنا لفظ الإنشائية ، ولفظ Poétique لما قد يصح له لفظ الشعرية . وقد لمح الباحث فى مقدمة[٦] كتابه هذا إلى أنه اقتبس عبارة «الكلام السامى» من الشاعر مالارميه[٧] ؛ وهذا قد أجراها فى معنى الكلام الذى يبلغ أعلى درجات التعبير والإيحاء . ونرى أنه بهذه العبارة ربما يقابل – فى الوقت نفسه – عبارة «درجة الصفر فى الكتابة» ؛ وهو عنوان كتاب لرولان بارت[٨] . فهل يمثل كتاب جون كوهين بحثا فى ضروب الكلام الباقية ، التى لم يبحث فيها بارت ؟ هذا سؤال نطرحه ونبقيه مفتوحا .

النص الأدبى وقضاياه عند ريفاتار

لم نجمع كل آراء ريفاتار فى النص ، ولا اتبعنا تخطيطه فى العمل ، بل وقفنا عند أبرز القضايا التى طرحها ووزعناها على المحاور الأربعة التالية :

١ – فردية[٩] النص وسبيل دركها[١٠] :

إن مفهوم النص الأدبى عند ريفاتار وقف على مشكل الأدبية ؛ فلا أدبية فى رأيه خارج نطاق النص ، ولا وجود لنص أدبى مجرد من الأدبية .

ويرى من المفيد الاحتفاظ فى هذا المجال بتمييز علماء اللسان بين الملفوظ من حيث هو فصل كلامى[١١] ، والملفوظ من حيث هو نص ؛ إذ لا سبيل إلى الوقوف على الخصائص المميزة للرسالة الكلامية الأدبية إلا من خلال النصوص ؛ يعنى من خلال صروح مشيدة . ثم يتساءل : كيف يتيسر حلّ مشكل الأدبية هذا ؟

وقد حاول الإجابة عن هذا السؤال بطريقتين : طريقة الاستثناء وطريقة الحصر ؛ فعمد أولا إلى عزل العلوم والمناهج التى لا تفى بحاجة الباحث عن سمات الأدبية فى الأثر الأدبى .

ومن هذه العلوم علم البلاغة ؛ وقد عده ريفاتار أسلوبية غطية عتيقة ، لأنه – فى اعتقاده – ينبنى على تعميم التحليل ، ويعمل على تحويله إلى عملية تقنين وإرشاد ، ومن ثم فهو عاجز عن الكشف عن الظاهرة الأدبية فى النص الفريد من نوعه .

ومنها الإنشائية ؛ ويرى الباحث أنها علم يقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النصوص ، ويهدف إلى استخلاص نحو للغة الإنشائية ، ويحاول أن يضع التعبير الأدبى فى إطار نظرية للعلامات عامة . ولكنه علم عاجز عن إبراز الصفة الخاصة بالرسالة الكلامية الأدبية ، أى صفتها من حيث هى نص ؛ لأنه بحث أساسه التعميم ، مادام يذيب فردية الآثار فى اللغة الإنشائية .

ومنها الشرح الأدبى التقليدى ؛ ويرى أنه يقوم على التعميم أيضا . والعيب فى ذلك – حسب رأى الباحث – أن التعميم لا يمكّن القارىء من أن يلمس الخصوص الذى ينطلق هو منه . والأنكى من ذلك أن التعميم يسير فى الاتجاه نفسه الذى تسير فيه المقاومة الطبيعية ، التى بها يواجه القارىء النص . حسب القارىء أن يقاوم النص بكل قوة يكون عليها مزاجه الخاص ومعتقداته وعاداته . إنه يقاومه بعملية عقلنته ؛ حيث يرجع ما يجده فى النص غريبا إلى ما هو معروف ومألوف .

ومنها نقد الأدب ؛ ويرى ريفاتار أن قوامه إصدار الأحكام المعيارية ؛ ويرى أنه قد يستفيد من نتائج تحليل النص ، وينطلق فى بعض جوانبه من الظاهرة الأدبية ، ولكن لا يعود إليه فضل معاينة وجودها ، وإنما يعود الفضل فى ذلك إلى تحليل النص .

ومنها اللسانيات ؛ واللسانيات تعنى بالملفوظ من حيث هو

فصل كلامى . وتحليل النص الأدبي من سلالة اللسانيات ؛ لأنه يعنى بدراسة طرق حياة الألفاظ فى الأثر الأدبي ؛ إلا أن الخصائص المميزة للأثر تقتضى ـ حسب ريفاتار ـ أن يبقى تحليل النص واللسانيات مختلفين برغم تقاربهما . فلا يكفى ـ عنده ـ أن تحتكم دراسة الأدب وتعليمه إلى اللسانيات بدعوى أن الأدب قُدّ من ألفاظ ؛ إذ إن المشكل الأساسى الذى يبسطه أثر من الفن الكلامى على عالم اللسان إنما هو مشكل الأدبية ، وليس حل هذا المشكل ـ فى رأى الباحث ـ من مشاغل اللسانيين .

إن الانطلاق من أىّ موقع من هذه المواقع لا يفى بالحاجة ؛ لأن بعضها شمولى فى منطلقه (هذا ينطبق على اللسانيات ونقد الأدب) ، وبعضها الآخر تعميمى فى ماله (وهذا ينطبق على علم البلاغة والإنشائية والشرح التقليدى) . والظاهرة الأسلوبية ـ حسب الباحث ـ لا تتولد عن شمول ولا تقبل تعميما ، بل إن الشمول والتعميم يطمسان معالمها ، ولا يتركان منها أثرا .

إن الموقع الكفيل بأن يؤهل الباحث إلى إدراك أدبية الأثر ـ فى رأى ريفاتار ـ ليس هو إلا تحليل النص ، أو إن شئنا قلنا التحليل الأسلوبى ؛ لأن المحلّل الأسلوبى ينطلق فى البحث من النص الذى هو صرح مكتمل البناء ، ولا يهدف إلى تعميم ما يتوصل إليه من نتائج ؛ فهو يسخر جهوده كلّها لتتبع سمة الفردية فى الأثر .

ذلك أن النص الأدبي ـ عنده ـ فريد من نوعه دائما ؛ وهذا التفرد أبسط تعريف نستطيع أن نقدمه للأدبية[١٢] ؛ فالنص يجعلنا نجرّب السمة الفردية كما يعمل البرنامج فى العقل الآلى ؛ وهذه السمة الفردية هى التى تسمى أسلوبا ، والتى طالما خلط الناس بينها وبين الفرد الافتراضى الذى يسمى المؤلف . وهكذا ينتهى ريفاتار إلى تقرير أن الأسلوب فى الواقع هو النص عينه[١٣] .

ولذلك دعا ريفاتار إلى ضرورة عكس التيار فى تحليل النص ، والسير فى اتجاه صبغة الفردية فيه ، أى فى اتجاه ذلك الأمر المجهول الذى يقال أن لا سبيل إلى دركه إلاّ بشطحة صوفية[١٤] . وهكذا يغدو تحليل النص عنده صراعا عنيفا متواصلا ، يواجه به القارىء تيار العقلنة الطبيعى فى قراءة النص .

٢ - استبداد النصّ ، وسبيل مواجهته : طواعية[١٥] القارىء[١٦] :

يرى ريفاتار أن للتواصل الأدبي ثلاث خصائص تتلخص فى :

- أن التواصل لعبة ، وهذه اللعبة موجهة ، يبرمجها النص ، ودور التحليل هو أن يبين كيف أن هذه المراقبة تقوم بها الكلمات .

- وأن القارىء يفهم النص طبق تصرفه الطبيعى فى عملية التواصل العادية ، بعد أن تكون اللعبة أجريت حسب قواعد الكلام (مطابقة أو مجاوزة) . وليس مهما فى هذا المجال الحديث عن مطابقة النص للحقيقة أو عدمها ؛ وإنما المهم فى تحليل النص تقييم مدى مطابقته للنظام الكلامى ، وذلك بالتساؤ ل عن حدّ خضوعه للسنن ومدى تجاوزه لها .

- وأن الواقع والمؤلّف يغنى عنهما النص .

ويقرر الباحث ـ استنادا إلى منهجه الشكلى فى الشرح ـ أن الظاهرة الأدبية تستوى فى علاقات النص بالقارىء ، لا فى علاقات النص بالكاتب ، أو فى علاقات النص بالواقع ؛ فليست الظاهرة الأدبية عنده هى النصّ فحسب ، بل هى القارىء أيضا ، وجملة ردود فعله المحتملة إزاء النص . ذلك أن الظاهرة الأدبية وليدة مباشرة القارىء النص ؛ فهى إذن وليدة العنصرين الوحيدين اللذين لهما وجود مادى فى عملية التواصل الأدبي .

فعلى النص والقارىء ينبغى أن يتركّز الاهتمام فى معالجة الظاهرة الأدبية ، فى حين تقتضى عملية التواصل العادى ستة عناصر : عنصرين يطرحهما ريفاتار من الحساب من أول وهلة ، لضعف دورهما فى عملية التواصل الأدبي ، هما الصلة والسنن ، وعنصرين يقاومهما بكل شدّة ، هما الباث والمرجع .

أمّا الباث عنده فإما أن يكون ممثلا فى النص (كما فى الترجمة الذاتية التى يستخدم فيها ضمير المتكلم) ، وإذ ذاك لا ينبغى الحكم على الأثر بمدى مطابقته لمقصد الباث ، ولا على مدى مخالفته له ، وإنما ينبغى النظر إلى أثر ما هو ملفوظ . وإما أن يكون الباث غير ممثل فى النص ، وإذ ذاك لا حاجة إلى تصوره ؛ لأننا إذا تصورناه تجاوزنا النصّ (وذلك بإصلاحنا صورة المؤلف التاريخى أى الإنسان بصورة المؤلف المعقلن) ، أو حطمناه (وذلك بإصلاحنا صورة المؤلف المعقلن بصورة المؤلف التاريخى) .

وأما المرجع عنده فليس مهما فى التحليل ، ولا فائدة لدارس النص الأدبي فى مقارنة التعبير الأدبي بالمرجع ، وتقييم الأثر بمراعاة هذه المقارنة . ذلك أننا كلما احتكمنا إلى مرجع خارج عن النص لتحديد الظاهرة الأدبية وجدنا أنفسنا فى طريق مسدودة ؛ فليس لنا من اعتماد إذن إلا على الدوالّ والمدلولات .

ينتج عن ذلك أن الظاهرة الأدبية تنحصر فى النص وسلطانه على القارىء ؛ وهذا يفضى إلى اعتبار أن النص الأدبي يبنى بصورة يراقب فيها عملية تفكيكه هو بنفسه ، فلا تبقى لقارئه حرية كبيرة فى التأويل . فقراءة النص الأدبي ليست عملية حرّة ، بل إن حرية التأويل أو عدمها عمليتان تكونان مركبتين معا فيه ؛ ولو كانت قراءة النص عملية حرة لما كان النص الأدبي ليكون قابلا للخلود .

وهكذا يتضح أن لا سلاح لقارىء النص الأدبى إلا الطواعية له ؛ فينبغى أن تكون الطواعية هى القاعدة الأساسية فى التحليل . ولا تعنى الطواعية للنص الأدبى تجنب إصلاحه أو تجنب توسيعه فحسب ، بل تعنى أيضا بناء التحليل على العناصر التى تفرض نفسها عليه وحدها . وهكذا يختلف التحليل الأسلوبى عن التأويل الهيكلى العادى ، الذى يسعى إلى إدخال الكل فى قالبه ، ولا يمكنه إدخال النص فيه من حيث هو مادة لسانية ، أى من حيث هو نص .

ومما تفرضه الطواعية فى منهج العمل عدم الخلط بين وحدة الأسلوب التى يتوصل إليها بتقسيم النص تقسيما يراعى خصوصيته ، والوحدات المتحصل عليها بتقسيم عادى للنص ، أى اعتمادا على الكلمة والجملة . وليست الوحدة الأسلوبية المعنية إلا مجموعة كلمات (أو جمل) مترابطة ترابطا آخر غير ترابطها توزيعيا . فكل تحليل مبنى على الكلمة المعزولة[١٧] مرفوض ؛ لأن ذلك يقود الناقد فى النهاية إلى رفض وجود الظاهرة الأسلوبية على الرغم من أنه يشعر بسلطانها عليه .

ويجر العزوف عن الكلمة المعزولة الناقد حتما إلى العزوف عن مفهوم الكلمة المفتاح[١٨] ، وإلى مراجعة مبدأ الإحصاء فى نقد الأدب مراجعة جذرية ؛ إذ ينبغى التخلى عن الفرضية التى ترى أن ارتفاع نسبة التواتر فى الكلمة كاف ليجعل منها كلمة مفتاحا .

ومما ينبغى رفضه باسم مبدأ الطواعية للنص الشرح الذى يبنى على مجموعة الكلمات ، مادام الشارح لا يبين فيه أن الألفاظ التى يربط بينها التوزيع يربط بينها شىء آخر أيضا ، كما ينبغى رفض الشرح الذى يحاول فيه صاحبه معالجة مجموعة الكلمات الغامضة ، أو المعنى الملتبس ، بالتقليل من حدة الالتباس أو إزالة الغموض . ذلك أن الغموض والالتباس جزء من هيكل النص الدلالى ، يقوم على قدم المساواة والأجزاء الواضحة البينة .

٣ - مفهوما الطاقة الدّلالية[١٩] والمرجع النصى[٢٠] :

إن النص الأدبى يختلف عن النص غير الأدبى . ويرى ريفاتار أن هذا الاختلاف ينبغى أن يتجلى دلاليا وعلاميا أولا ، مادام كل نص يمثل عملية تواصل . والذى يميز النص الأدبى فى رأيه هو طاقته الدلالية . أما الدلالة العادية فخطابية[٢١] ، أى تتجلى فى الصورة الحرفية[٢٢] ، ومرجعية[٢٣] . وأما الطاقة الدلالية فلا تتميز عن المعنى إلا خارج الصورة الحرفية .

فمركز النص الحقيقى عند ريفاتار إنما هو خارج ذلك النص لا تحته ولا هو مخفى وراءه ، كما يذهب إلى ذلك النقاد الذين يظنون أن مقصد المؤلف أهم من النص . وهذا أمر تفطن إليه سوسير[٢٤] ؛ فطاقة النص الدلالية الحقيقية كامنة فى تماسك إحالات شكل منه على شكل آخر ، وفى ظاهرة ترديد النص ما يقوله ، برغم تنوع طريقة القول تنوعا دائما . فقد فهم سوسير أن «المعنى العميق» فى النص هو هذا الجهاز وشكل جهاز الإحالة والترديد هذا ، وليس هو مضمون ما هو مكرّر . وهذا الجهاز هو الذى يسمّيه مرجعا نصّيا . إلا أن نواة المرجع النصى[٢٥] (أو هوية الجهاز) عند سوسير تنحصر فى كلمة واحدة يعاد اكتشافها متفرقة فى مواطن مختلفة من النص ؛ وموزعة على طول الجملة ؛ فى حين يرى ريفاتار أن المرجع النصى كامن فى التحويلات المعجمية التى تطرأ على معطى دلالى ما . والقضية عنده لا تعدو أن تكون عملية تنقل ؛ ذلك أن النواة الدلالية ، كعلامة المرض العصبى ـ يضغط عليها الكبت فيجعلها تنفجر فى مواطن أخرى من النص انفجار البركان ، فتخرج فى أشكال علامات أخرى ، أى فى أشكال مرادفات أو ما كان من قبيلها .

وقد اعتمد ريفاتار ثلاثا من خاصيات الملفوظ الأدبى لتحديد المرجع النصى ، هى :

١ ـ النص الأدبى يتكون بالتوسع انطلاقا من وحدات معنوية أصغر من النص الذى تولده .

٢ ـ هذه الاشتقاقات قائمة الذات بما أنها تكتفى بنفسها ، وأن طبيعة إحالاتها هى ذاتها كلامية ، إلا أن النقطة التى من المفروض أن تنزع إلى التقاطع فيها شبكة إحالات النص على النص هى فضاء فارغ ؛ والمرجع النصى ، الذى هو المرجع الكلامى ، يبقى ضمنيا ، وإن كان القارىء يستطيع حصره .

٣ ـ ليست الكلمات التى تحقق الاشتقاق (التى بها يتحقق الاشتقاق) ملفوظات مباشرة أبدا ، وإنما هى ملفوظات غير مباشرة ، استعارية أو كنائية .

فنقطة الانطلاق هى المعنم[٢٦] ، أو المركب المعنمى ، والحاصل فى النهاية هو النص الذى تدل قراءته على المعانم التى دخلت فى تركيبه .

إن اشتقاق النص من المعطى الدلالى عند ريفاتار يلغى إحالة الكلمات على الأشياء ، ويعوضها بإحالة الكلمات على جهاز كلمات أو على جهاز دلالى يستوى خارج النص .

٤ - خلود النص الأدبى وأقوم سبيل فى مباشرته[٢٧] :

إن المباشرة الشكلانية ـ حسب ريفاتار ـ هى الكفيلة وحدها بلمس الظاهرة الأدبية فى النص ؛ وذلك أن التحليل الشكلانى يهتم بما هو خصوصى فى النص الأدبى لا بغيره . ويرتكز التحليل الشكلانى على النص نفسه ؛ والنص ثابت ؛ وعلى العلاقات الداخلية المتبادلة بين الكلمات ؛ وعلى الشكل أكثر من المضمون ؛ وعلى الأثر الأدبى من حيث هو نقطة انطلاق لسلسلة من الأحداث ، لا من حيث هو نقطة وصول لهذه السلسلة ، أو من حيث هو حصيلة لها .

فمصادرات التحليل الشكلانى الأساسية تتلخص فى :

* أن الأدب لم يُقَدّ من نيّات ، وإنما قُدّ من نصوص .
* وأن النصـوص متركبـة من كلمـات ، لا من أشيـاء أو أفكار .
* وأن الظاهرة الأدبية لا تستوى فى علاقة المؤلف بـالنص وإنما فى علاقة النص بالقارىء .

ومـا خلود النص عند ريفـاتار إلا بخـاصياتـه الشكـلانيـة وحدها ؛ ذلك أن النص يكون أثرا فنيا إذا لم يفرض نفسه على القارىء ، ولم يسبب بالضرورة ردّ فعل ، ولم يـراقب نوعـا ما تصرف متلقيه . قد تؤخر ردّ الفعل هذا تقلبات تاريخية ، أو تعطّله لوقت ما ، ولكنه حادث فى العاجل أو الآجل ؛ ولا تفسير لردّ الفعل هذا إلا بخاصيات النص الشكلانية ؛ ففى جواب قارىء النص تتمثل العلاقة السببية الوحيدة التى يمكن أن نذكرها فى تحليل الظواهر الأدبية .

إن نجاعة النص وقف على مدى لمسه ؛ فبقدر مـا يسترعى النص الانتباه لا يستجيب للتأويلات الخرقاء ، ولا يضعفه مـا يلاقى القارىء من إعياء ، ولا تتلفه القراءات المختلفة . وبقدر ما تكون له سمة الصرح المشيد يختلف عن عمليـة التواصـل الحائل ، ويكون أكثر أدبية .

وتختلف درجة لمس النص الأدبى باختلاف معاصرة القارىء للنص أو عدمها . فلا شك أن الجيل الأول من القراء يعانى من مشكلات النص أقل مما تعانيه الأجيال اللاحقة . ولا ينبغى أن يقودنا هذا إلى تفضيل القراءة الأولى على القراءات اللاحقة ؛ فكل قراءة صالحة ؛ وتنـوع القراءات دليـل على طـاقة النص الأدبية الكبرى ؛ وليس معنى قولنا إن هذا النص مجهول يخلد إلا كونه مجهولا ليبقى دائما مثيرا لردود الفعل .

أما النص ذاته فـلا يتغير ، وشكله لا يتحـول عن ثبوتـه . ودراسة مدى حياة الأثر لا تتيسر إلا إذا اهتم فيها الدارس خاصة بهذه المسافة التى تكبر شيئا بين سنن النص الثابتة وسنن قرائه ، التى هى سنن دائمة التغير ، دائبة الاختلاف .

النص الأدبى وقضاياه عند كوهين :

جاء بحث جان كـوهين فى النص الأدبى فى صـورة لبنة من مجموعة لبنات تكون صرح نظريته فى الإنشائية[٢٨] ، التى حدّد منطلقاتها فى كتابه «بنية الكلام الشعرى» ، ووضّـح أركانها فى كتـابه «الكـلام السامى» . وهـذه الأركان يستقـطبها فى عمله جـدولان : جدول الاختيـار [٢٩] ، وجـدول التـوزيـع[٣٠] . ويتكون أول الجدولين من فرضيـة لسانيـة مبنية عـلى عمليتين متقـابلتين متكـاملتين ؛ تـرجع الأولى منهـا إلى ما سمّـاه بمبدأ النفى ، وترجع الثانية إلى مبدأ الشمول[٣١] ، وفرضية نفسيـة لسانية ، تعقد صلة بين البنية فى صيغتها الشمولية ، والوظيفة فى طاقتها التأثيرية . ويتكون ثانى الجدولـين من فرضيتين أيضا : فرضيـة أولى تراعى «النصّ» ، وترجع إلى مبدأ تماسك الأثـر تمـاسكا داخليـا ، أو مبدأ مـلاءمة المسنـد للمسند إليـه[٣٢] ، ويتحقق هذا التماسك ــ حسبه ــ فى نطاق الجملة ، كما يتحقّق فى نـطاق أوسع من نـطاق الجملة ، وذلـك بفضـل الـربط أو المناسبة ، فى طاقة التأثير [٣٣] بين العناصر التى تشترك فى بناء الخطاب ؛ وفرضيـة ثانيـة تراعى العـالم . ذلـك «أن الكـلام الإنشائى ــ على حد قوله ــ لا يخلق حظّه الخاص من الإنشاء ، ولكنه يستعيره من العالم الذى يصفه»[٣٤] .

فعمليات التحويل الدلالى التى تطرأ على عناصر الكلام تجرى ــ عنده ــ على صعيدين : صعيد الاختيار وصعيد التـوزيع . فإذا دُرست على صعيد الاختيار كان النظر إليها من حيث هى وحـدات معزولـة لا يضمّها نص ؛ وإذا دُرست عـلى صعيـد التوزيع كان النظر إليهـا من حيث هى وحدات تكـون نصا . ولذلك جاء حديث كوهين عن النص فى معـرض حديثـه عن مقتضيات عملية التوزيع [٣٥] ، بعـد فراغـه من الحديث عن مقتضيات الاختيار [٣٦] .

وللنص الأدبى ــ فى تقديره ــ هوية بها يتميز عما ليس نصا . ومن ثم كان النص ضرورىّ الوجود ليجسّم هذه الهوية . وتتولد هذه الهوية عن تضافر ثلاثة عوامل : عامل التوزيع ؛ إذ يتحقق النص أفقيا عن طريق تـوزيع العنـاصر فى الكـلام ؛ وعامـل التماسك ؛ إذ يخضع النص للتماسك الداخلى بفضل تـلاؤم العناصر ؛ وعامل العقدة الكافية ؛ إذ يكون النص محدودا كما يكون موسعا ، بما أن الملاءمة يمكن أن تتحقق فى مستوى الركن التوزيعى [٣٧] (تلاؤم المسند والمسند إليه فى الجملة) كما يمكن أن تتحقق فى مستوى أوسع من ذلك (الأثر بأكمله) .

وتقدر هذه الهوية ــ فى مذهب صاحب الكتاب ــ اعتمادا على طبيعة العلاقـة التى تقوم فى مجال التوزيـع بين عنـاصر النص المكـونـة . ولا يميـز لـطبيعـة هـذه العـلاقـة ــ فى رأيـه ــ إلاّ التبـريـر[٣٨] . وظـاهـرة التبـريـر هـذه هى التى تتحكم فى مدى إنشائية النص الأدبى . فما حدّ التبرير ؟

ينطلق كوهين لتحديد التبرير من قضيتين مفروغ منهما عنده : قضية التماثل وقضية التجاور[٣٩] . يقول «إن التماثل وحده هو الذى يوجد التبرير»[٤٠] ؛ أما التجاور عنده فبديهى ؛ ذلك أن كل علامة تبنى على التجاور ؛ إذ لا يمكن للدالّ والمدلـول أن يكوّنا علامة إلا إذا كانا متجاورين مكانا وزمانا .

ويوضع مشكل التبرير فى الدراسـة الإنشائيـة عموديـا على صعيد الاختيار لتعقب الوحدات المعزولة بالدرس ، وأفقيا على صعيد التوزيع لدراسة النص الأدبى ، ولذلك اكتفى الباحث فى هذا الباب بوضعه على صعيد التوزيع .

وبعد أن بيّن الباحث أن التبرير النصى لا يقوم أساسا إلا على التماثل ، سمح لنفسه باعتبار أن العنصر المهم فى الفرق بـين الشعر والنثر إنما هو درجة التماثل ؛ فإنها ــ حسبه ــ أرفع فى

الشعر منها فى النثر بشكل محسوس[٤١] .

بقى البحث فى معيار التبرير . ولقد فضه كوهين بالبحث فى معيار الاعتباط ، مستأنسا برأى للشاعر الفرنسى بول فاليرى[٤٢] ، الذى أرجع معيار الاعتباط إلى إمكانية التعويض . وملخص الرأى ما يلى : كلما أمكن تعويض التعبير الذى أجراه المؤلف بتعبير آخر ممكن ، بدون إلحاق ضرر بأثره ، جاز اعتبار التعبير الأول اعتباطيا ؛ وكلما كان ذلك غير ممكن ، وجب الإقرار بتبريره ، أى بقيام مناسبة بين التعبير الأول وظواهر أخرى فى النص ، وبوجود ضرورة لاستعمال ذلك التعبير ، وتوافر هوية بها يعرف النص ، وحصول سمة من سمات الإنشاء .

وقد أردف الباحث هذا الأساس النظرى بدعامة تطبيقية ، تمثلت فى تحليله ضروب التماثل التى تحدث بين العناصر المتجاورة فى النص ، فإذا هى عنده ثلاثة ضروب : تماثل على صعيد الدال ، وتماثل على صعيد المدلول ، وتماثل على صعيد العلامة .

إن مظاهر التماثل بين الدوال تدخل فى باب التجانس ؛ إلا أن كوهين لا يخرج من هذا الباب مظاهر المطابقة النحوية والصرفية ، أو تلك التى ترجع إلى المرتبة فى الجملة ، والتى رأى لها جاكوبسون دورا رئيسيا ، ولكنّ أبرزها فى ذلك عنده مظاهر التماثل الصوتى .

وقد انطلق مما يلاحظ فى الكلام العادى ، فقرر أنه إذا كان غير ممكن الاستغناء عن حدّ ما من الترجيع الصوتى[٤٣] فى الكلام العادى ، فإن من قواعده العرفية ما لا يجيز مظاهر التماثل البالغ ، إلى حدّ أنه لا يجيز الترادف إذا تعلّق الأمر بمدلول واحد (إذا قلنا « ابن خلدون » تحتّم أن نردفه بقولنا « صاحب المقدمة ») . والأمر فى الشعر بالعكس ؛ فإن التماثل الصوتى هو القاعدة فيه . إنه الظاهرة الوحيدة التى تجعل لعملية النظم معنى .

وفى اعتقاد الباحث أن الترجيع الصوتى يعرض لمجموع الظواهر الصوتية ، المهمة منها وغير المهمة[٤٤] . فإذا عرض للظواهر الصوتية المهمة فهو الترجيع الصوتمى[٤٥] ، حيث يكون التماثل بين الصواتم[٤٦] ؛ وإذا عرض للظواهر الصوتية غير المهمة فهو الترجيع المقطعى[٤٧] ، حيث يكون التماثل بين المقاطع[٤٨] فى عددها أو توزيع النبر فيها .

هذا التماثل هو الذى يسميه دى سوسير « التبرير النسبى » . وإنه لتبرير يحصل فى بيت الشعر ، وقد يتسع إلى النص بأكمله . ويرى كوهين أن لا أهمية لهذا الضرب من الترجيع الصوتى فى حدّ ذاته ، وإنما أهميته فى كونه يحيل القارىء على التكافؤ الذى بين المدلولات ؛ إذ ليس فى الكلام إلا المعنى . والهوية الصوتية ــ فى رأى الباحث ــ تدل ولكن لا بشكل مستقلّ . إنها تحيل هى نفسها على المعنى فتشير إلى خضوعه لمبدأ الهويّة .

وحاصل رأي الرجل فى القضيّة أن ليس مصدر اللذة فى التكافؤ بين الدوالّ ، ولا فى التكافؤ بين الدوال والمدلولات ، وإنما فى التكافؤ بين المدلولات . وتعد القافية مثالا وافيا فى هذا المقام ، على أساس أنها تكون مكافأة دلالية مخصوصة .

وممّا يناسب هذا المحلّ من الشواهد العربية القصيدة التى رثى فيها أحمد شوقى أباه ؛ فقد تضمنت القصيدة واحداً وثلاثين بيتا ، قامت مقاطعها[٤٩] على التثنية فى الغالب (٢٣ من ٣١) .. وقد كانت التثنية فى القصيدة متصلة بمعنيين هما عمدتها : معنى عظمة شأن الفقيد (ومن ثم معنى عظمة المصيبة) فإذا بالفقيد واحد كائنين :

أنا من مات ومن مات أنا
لقى الموت كلانا مرّتين
نحن كنّا مهجة فى بدن
ثمّ صرنا مهجة فى بدنين
ثم عشنا مهجة فى بدن
ثم نلقى جثّة فى كفنين
ثم نحيى فى (علىّ) بعدنا
وبه نبعث أولى البعثتين

ومعنى ثنائية الكون وانسجامه :

هلكت قبلك ناس وقوى
ونعى الناعون خير الثقلين
غاية المرء وإن طال المدى
آخذ يأخذه بالأصغرين
إنّ للموت يداً إن ضربت
أوشكت تصدع شمل الفرقدين

حيث يتضح أنّ صيغة التثنية بمقتضى حلولها فى المقاطع تحيل على العلاقة التأثيرية الحاصلة على صعيد الدلالة ؛ فالمصيبة فى الفقيد مصيبة كونية . وعن التآلف بين الشاعر والفقيد انجرّ التآلف بين الكائنات ؛ ففى مثل هذه الحال يحصل التفاعل بين ما يريد الشاعر وما يريد الشعر منه[٥٠] .

أمّا مظاهر التماثل بين المدلولات فتدخل فى باب الترادف ، الذى يتحدد فيه النصّ الإنشائى بكونه مرادفة تأثيرية واسعة المدى .

ويذكر كوهين من ضروب الترادف بين المدلولات :

التعاريف التى لا تعدو ــ حسبه ــ أن تكون جملا يكرّر فيها المسند معنى المسند إليه ، مثل أن نقول : العزّاب هم غير المتزوجين[٥١] .

والبديهيات ، مثل أن نقول : بيده اليمنى خمسة أصابع[٥٢] .

والعبارات التى يعاد استعمال جزء من مدلولها فحسب[٥٣] ، مثل التعبير التالى : فى بيتنا هناك رجل .

فيرى أن مثل هذه الأساليب محظورة فى النثر ؛ لأنها مجرّدة من كل طاقة إخبارية ، وأنها فى الشعر بالعكس . وعلى هذا الأساس يتحدّد الشعر ــ فى رأيه ــ بكونه كلاما قوامه الترديد المجرد .

ولئن كانت الأمثلة السابقة ونظائرها محظورة فى النثر جائزة فى الشعر ، إنها لا تعدّ مع ذلك فى حالاتها تلك من الشعر . وهذا ما دفع الباحث إلى ضرب أمثلة أخرى من الشعر الرسميّ ، مختلفة فى المدى والنوع . ونكتفى بمثال واحد من الشعر العربى ، نوضح به القضية : قصيدة « أغنية » لأحمد شوقى ؛ ونقتصر على مظهر واحد بيانى فيها ، هو استعمال الفعل :

تقع قصيدة « أغنية » فى ١٢ بيتا[٥٤] ؛ وهى قصيدة غزلية موضوعها التبريح بالشوق المبرّح :

بى مثل ما بك يا قمرية الوادى
ناديت ليلى ، فقومى فى الدّجى نادى
وأرسلى الشجو أسجاعا مفصلة
أو رددى من وراء الأيك إنشادى
لا تكتمى الوجد ، فالجرحان من شجن
ولا الصبابة ، فالدّمعان من واد
تذكّرى : هل تلاقينا على ظمأ ؟
وكيف بلّ الصّدى ذو الغلّة الصّادى ؟
وأنت فى مجلس الرّيحان لاهية
ماسرت من سامر إلاّ إلى ناد
تذكّرى قبلة فى الشّعر حائرة
أضلّها فمشت فى فرقك الهادى
وقبلة فوق خدّ ناعم عطر
أبهى من الورد فى ظلّ النّدى الغادى
تذكرى منظر الوادى ، ومجلسنا
على الغدير ، كعصفورين فى الوادى
والغصن يحنو علينا رقّة وجوى
والماء فى قدمينا رائح غاد
تذكّرى نغمات ها هنا وهنا
من لحن شادية فى الدّوح أو شاد
تذكّرى موعدا جاد الزّمان به
هل طرت شوقا؟ وهل سابقت ميعادى؟
فنلت ما نلت من سؤل ، ومن أمل
ورحت لم أحص أفراحى وأعيادى

نرى هذه القصيدة تخضع لقسمين متقابلين واضحين :

القسم الأول : لوعة الفراق ، فى الحاضر : الأبيات : ١-٣

القسم الثانى : تذكّر الوصل ، فى الماضى : الأبيات : ٤-١٢

والمقابلة بين القسمين هى بين ما يؤمّل حصوله فى الحاضر ، وما قد حصل وانقضى فى الماضى .

والقسم الثانى أطول القسمين ، لما فيه من حقّ المطالبة للعاشق ، ومن واجب الامتثال على المعشوقة . وهذا القسم يمرّ بخمس مراحل واضحة المعالم ، تمثّل شريطا ذا خمس لوحات ، تعرض مظاهر الوصل التى كانت :

ــ تحقيق الوصل : ٤ ــ ٥ (تلاقينا) .
ــ ثمرة الوصل : ٦ ــ ٧ (قبلة) .
ــ إطار الوصل الطّبيعى الجامد : ٨ ــ ٩ (الوادى ، الغدير ، الغصن ، الماء) .
ــ إطار الوصل الطّبيعى المتحرك : ١٠ (شادية ، شاد) .
ــ تحقيق الوصل : ١١ ــ ١٢ (موعد ، نلت ما نلت ، أفراحى ، أعيادى) .

هذا الشّريط منغلق من حيث هو ينتهى بالمعنى الذى به بدأ ؛ وهو معنى تحقيق الوصل . وهذا الانغلاق صورة من دوّامة حرقة الشّوق التى تردّى فيها العاشق .

ونرى أنّ الفعل هو أهمّ عنصر لغوى أسهم فى مبنى القصيدة وإجلاء معناها ؛ فقد استخدمه الشّاعر فيها ٢٣ مرّة ، لكنّه لم يستعمل المضارع إلاّ مرّتين : « يحنو » و « لم أحص » ؛ غير أنّه كان دالاّ على الماضى فى كلتيها : دلّ على الماضى فى « يحنو » بتقيّده بفعل « تذكّرى » ، وفى « لم أحص » بوروده منفيّا .

فالأغنية خالية من الفعل المضارع الدّال على المستقبل ؛ وهى كذلك خالية من أية وسيلة أخرى تدلّ على الحاضر أو المستقبل ؛ ما عدا فعل « ناديت » فى الطّالع ، أى فى القسم الأول ؛ فهو الماضى الوحيد الذى دلّ فى القصيدة على الحاضر . هو حاضر التكلّم ؛ وهو دليل واقع العاشق المتأزم ؛ إذ لم تبق له إلاّ القدرة على النداء . وليس هو نداء لمن يرجى منه جواب ، وإنّما هو المناجاة ؛ هو أبلغ ما يصوّر ضعف العاشق فى وضعه إذ ذاك .

وتتضمّن الأغنية ــ عدا الفعل الماضى المذكور ــ عشرة أفعال ماضية أخرى ، ترد كلّها فى القسم الثّانى ، مقترنة كلّها بمعنى الماضى البعيد ، من حيث تعلّقها جميعا بفعل الأمر « تذكّرى » تعلّق الفرع بالأصل ؛ فهذه الأفعال الماضية تستوى جميعا فى درجة ثانية ، دون درجة فعل الأمر « تذكّرى » المتردّد .

أما بقية الأفعال ، وعددها عشرة فمنها فعل يفيد النّهى ، وتسعة منها أفعال أمر .

فالقصيدة زاخرة بـ « الأمر » لا من حيث نسبة استعمال « الأمر » فيها فحسب ، ولكن من حيث استقطاب الأمر فيها جلّ الأفعال الباقية .

فالأمر هو عماد الأغنية ؛ ويؤكّد فيها ذلك :

١ـ المادة : فأربعة من أفعال الأمر متنوعة المادّة ، ترد مع فعل النهى الوحيد فى القسم الأول ، ولها دلالات متقاربة ؛ وخمسة تشترك فى المادة والصيغة والمعنى ، أى أنها تمثّل فعلا واحدا متردّدا .

٢ـ الإسناد : أفعال القسم الأول فاعلها عنصر من الطبيعة ، ثانوى الدّور فى القصيدة (قمرية) ؛ وأفعال القسم الثانى فاعلها المعشوقة (ليل) .

٣ـ التوزيع : الخمسة الأولى متفرّقة فى القسم الأول ؛ والخمسة الباقية :

(أ) تحتلّ الصّدارة فى أبيات من القسم الثّانى ؛ فهى مطالع ، لها أهمّية عروضية .

(ب) وترد مفصولة عن بعضها بعضا بمسافات تكاد تكون متساوية .

٤ـ المعنى : كلّها يفيد الحثّ .

يتّضح هكذا أنّ العوامل كلها تضافرت لتجعل القصيدة كاملة ملخصة فى فعل واحد هو فعل « تذكّرى » .

فالفعل فى هذه الأغنية لم يخرج عن دوره الأصلى فى التّعبير عن حيوية الأحداث ، لكنّ الأحداث التى قدّمت لنا لا نراها تحيا فى هذه الأغنية إلاّ فى ذاكرة الشّاعر ـ بمقتضى غلبة الأمر ـ ولا نجد فيها إلاّ حدثا واحدا يحياه الشّاعر فى حاضره ، هو حدث النّداء : « ناديت » .

أما خلوّ الأغنية من أى دليل على المستقبل ، فيقترن بشىء غير قليل من المرارة واليأس ، يتوّج هذه الصّيحة التى تنتهى بـ « الأفراح والأعياد » (أفراحى وأعيادى) ، لكنّها أفراح وأعياد انطفأت أنوارها منذ زمان ، ولا أثر لأمل فى عودتها .

ويلاحظ كوهين بعد ذلك أن ليست عملية الترديد هذه من حيث هى ظاهرة مميّزة للنّصانية الشّعرية فكرة جديدة ؛ إنها موجودة فى نظرية جاكوبسون فى التّكافؤ ، إلاّ أنّ جاكوبسون يعد مجالها مفهوميا فى حين يعده كوهين تأثيريا .

بقى التّماثل بين العلامات ، وليس هو إلا التّرديد ؛ هو ترديد العلامة المعينة ، أو العلامات المعيّنة فى صلب النصّ الواحد ؛ هو كالتّرديد الذى فى قول شوقى يخاطب الأستانة :

٤٣ - خلعوك من سلطانهم ، فسليهمُ
أمن القلوب وملكها خلعوك ؟

. . . .

٥٨ - يرميك بالأمم الزمان ، وتارة
بالفرد واستبداده يرميك[٥٥]

أو الذى فى قوله :

تمرّ من المعاقل والجبال
بعال فوق عال ، خلف عال[٥٦]

إنّ العنصر الذى يتردّد يكون هو ذاته فى المنزلتين ، ويكون فى المنزلة الثّانية غيره فى المنزلة الأولى فى الوقت نفسه ؛ فليس الفرق بين الاستعمالين فرقا مفهوميا وإنّما هو تأثيرى . وهو يعود إلى مسألة الحدّة ؛ فالتّرديد يضمن تضاعف الحدّة ؛ والعنصر المردد أقوى من العنصر المفرد .

ويرى الباحث أنّ التّرديد يحقّق فى العملية الواحدة التّجوز ، وفى الوقت نفسه يمحو أثره ؛ إنّه يحقّق التجوز بفضل التّرديد (لأنّ التّرديد محظور فى الكلام النّثرى) ، ويمحو أثره بفضل تغيير العامل (إذ العامل فى الاستعمال الأول : المفهوم ، وفى الاستعمال الثّانى : التّأثير) . إنّ التّرديد لا يخبر ولكنّه يعبّر ؛ لذلك كان الكلام الذى يخضع للتّرديد كلاما تأثيريا . وبذلك يتّضح أنّ الشّعر يقول ويعيد ما يقول ليحقّق هدفه الأسمى ، ألا وهو السموّ بالكلام ، لا تجديد الكلام ، على غرار ما تم لشوقى فى البيت التّالى :

لحظها لحظها رويدا رويدا
كم إلى كم تكيد للرّوح كيدا ؟[٥٧]

حيث ضاق مجال المادّة الصّوتية (إذ يلخّص كامل البيت الكلام التّالى : لحظها رويدا كم تكيد ؟) ، واتّسع مجال الطّاقة الدّلالية ؛ إذ الحاصل هو : تنبيه المخاطب مع تحذيره من التّسرّع (لحظها لحظها) ؛ والإغراء بالتّهدّى (رويدا رويدا) ؛ والتعبير عن الضّجر (كم إلى كم ؟) ممّا بلغ مبلغا عظيما فى الضّرر (تكيد . . . كيدا) .

إن الكثير من قضايا النصّ الأدبى التى طرقها كوهين مفتقرة إلى تكملة أو زيادة تهذيب ؛ وليس ذلك إلاّ لأن صاحبنا صرف همّته إلى البحث فى الشعر والطّاقة الشّعرية أولاً ، لا إلى البحث فى النص وقضاياه . فإذا جاء بحثه فى النصّ الأدبى رهين علاقة النص بالإنشاء فلأنّ الباحث من علماء الإنشاء الذين مافتئوا ينشدون الفرق الحقيقى بين الشّعر وغير الشّعر (أو النثر) .

وهكذا انتهى إلى أنّ الشّعر يقوم على منطق الهوية ، فى حين يقوم غير الشّعر على منطق الاختلاف . ومرجع مبدأ الهوية فى رأيه إلى مبدأ التّبرير . وعماد التّبرير عنده التّماثل ؛ وجامع التّماثل ظاهرة التّرديد ؛ وقوام الترديد الطّاقة التأثيرية لا الطّاقة المفهومية . وإنّ التّرديد ليعمل فى المعنى وفى المعنى وحده ، لا فى الأصوات ، حتّى وإن صحب ترديد المعنى ترديد صوت . فليس فى النّص عنده إلاّ المعنى ، ولا وحدة للنّص إلاّ فى ترديد وحدات معيّنة فيه ، ولا سياج له إلاّ ما يكون له من طاقة يحيل فيها بعضه على بعض .

بقى حدّ النّص وتقدير وحدته ماديا . وهذان أمران درسهما كوهين فى كتابه فى غير مقام بحثه فى النّص ؛ حيث وضع مشكل القصر والطول فى النصوص ، وانتهى إلى أنّ حدّا مضبوطا يتحتم فى كل الآثار الأدبية ، وأنّ هذا الحد مرتبط بوحدة الأثر ، وأنّ الشّعر أحوج إلى هذه الظّاهرة من النّثر ، لا سيما وأنه يمكن تقدير المسافة الكافية التى تستغرقها القصيدة لتفرز حدّا معيناً من الإنشائية .

انطلق الباحث من رأى للشاعر إدجار بو(٥٨) ، الذى ذهب إلى أنّ حدّ النّص ووحدته يتحكّم فيهما عاملا الحدة والمدى(٥٩) ، وأن هذين العاملين متناسبان تناسبا عكسيا ؛ فكلّما اتّسع مدى الأثر ضعف جانب الحدّة فيه ، والعكس بالعكس . فلاحظ كوهين أنّ هذا الرأى يحتاج إلى تعديل جوهرى ؛ فالعاملان اللّذان يتحكّمان فى حدّ النص ووحدته عنده إنّما هما عاملا : الوضوح/الغموض ، والحدة/الحياد(٦٠) ؛ فكلّما قوى جانب الحدّة فى النّص ضعف جانب الوضوح ، والعكس بالعكس . ويرى كوهين أنّ الحدّة يمكن مقايستها ، فى حين لا يبدو من الممكن مقايسة الوضوح . وقد قام بمحاولة لتقدير درجة الوضوح والغموض فى الأثر ، بناها على ظاهرة التقابل ؛ فلاحظ أنّ الفكرة من الأفكار لا تبلغ الوضوح إلاّ إذا أمكننا وضعها فى جهاز تقابلى . وعناصر الخطاب تكون قابلة للتقابل أو غير قابلة بحسب بنية الخطاب الذى ترد فيه . ولما كان الكلام الإخبارى قائما أساسا على التّقابل ، والكلام الإنشائى مجرّدا منه ، اتّضح أنّ حدّا من الغموض واجب الوجود فى النّص الإنشائى ؛ فكل شعر يكون غامضا بقدر سعة طاقته الإنشائية ، ولذلك يستحيل ترجمة الشّعر أو نقله إلى كلام واضح ، من غير تجريده من إنشائيته .

وليس معنى ذلك أن كل غموض يولد الإنشاء ؛ فقد يعلق الغموض بالنص الخبرى ، ولكنّه لا يتجاوز فيه مستوى الدوال ، فيصبح من العسير مع هذه الدوال تفكيك الرسالة . أما الغموض فى النص الشعرى فيعلق بالمدلولات . وليس معنى الغموض فيه أنه يخفى المدلول،ولكنه يحيل القارىء على مدلول غامض . وهكذا لا ينبغى أن يصحب صفة الغموض فى النّص الشعرى أى معنى تهجيني .

ويلحق بتفكير كوهين فى النّص مفهوم تكامل النصوص(٦١) ؛ وقد عرّج عليه الباحث فى غير معرض حديثه عن النّص أيضا(٦٢) ، ولم يتوسّع فيه بقدر ما توقّف عنده لرفع التباس محتمل فى تقدير حقيقة وحدة النّص ، ذلك أن بعض النصوص قد يكون له وحدة قائمة فيه لتوافر حد أدنى من الإنشائية ، ولكنه يبقى مفتقرا فى بعض جوانبه إلى تكملة توجد فى نصّ آخر ، تتوسع بها طاقاته الإنشائية . والرّأى عند كوهين أن فكرة تكامل النّصوص لا تقضى على إمكانية وجود النّص فى نطاق محدود ، حتى فى هذه الحالة التى تكون فيها بعض جوانبه متعلقة بجوانب فى نصّ غيره ، بل تدل على أن بعض النّصوص يقبل حدين : حدّا أدنى ، وحدّا أقصى .

وهذا يدل مرة أخرى على أن صاحبنا لم يكن همّه استقصاء القضايا التى يطرحها النّص ، ولا أن يسوى بين ما طرحه منها فى التحليل ، بل الاقتصار على درس ما يتصل منها بنظريته فى الإنشائية . ولم نعدم فيها - ونحن ندرس النّص الأدبى - من أضواء تكشف لنا حقيقته

الهوامش

(١) La production du texte, Ed. Seuil, Paris.

(٢) Le haut langage, Flammarion, Paris.

(٣) Essais de stylistique structurale, trad. de l' Anglais par D. Delas, Flammarion, Paris.

(٤) Structure du langage poetique, Flammarion, Paris.

(٥) Litterarite

(٦) ص ٢١

(٧) Mallarme (1842-1898)

(٨) Roland Barthes (1915 - 1980), le degre zero de l' ecriture, Editions du Seuil, Paris, 1953.

(٩) Unicite

(١٠) انظر ٧ وما بعدها .

(١١) Sequence verbale

(١٢) ص ٨

(١٣) ص ٨

(١٤) Operation mystique

(١٥) Docilite

(١٦) انظر ص ١١ وما بعدها .

(١٧) Mot isole

(١٨) Mot - clef

(١٩) signifiance

(٢٠) Paragramme انظر ص ٧٥ ــ ٨٨ .

(٢١) Discursive

(٢٢) Lineaire

(٢٣) Referencielle

(٢٤) Ferdinand de Saussure (1857 - 1913).

(٢٥) Hypogramme

(٢٦) Le seme

(٢٧) انظر ص ٨٩ ــ ١٠٩ .

(٢٨) Theorie de la Poeticite

(٢٩) Axe paradigmatique

(٣٠) Axe syntagmatique

(٣١) مبدأ النفى (principe de negation) ، ومبدأ الشمول : (Principe de totalisation)

(٣٢) la convenance du predicat au sujet

(٣٣) "Correspondance" Pathetique.

(٣٤) المقدمة ، ص ٣٥ - ٣٦ .

(٣٥) فصل « النص » ، ص ٢٠١ - ٢٤٢ .

(٣٦) الفصول ص ٤١ - ١٩٨ .

(٣٧) Syntagme

(٣٨) Motivation

(٣٩) contiguite / similarite

(٤٠) ص ٢٠٢ ؟

(٤١) يلتقى كوهين فى هذه النقطة بجاكوبسون فى نظرية التكافؤ (L' equivalence) ، إلا أنه يختلف فيها معه من ناحيتين أساسيتين : فمجال التكافؤ عند صاحبنا المعنى وحده ، وطبيعته تأثيرية لا مفهومية ، انظر ص ٢٠٢ -٢٠٣ . والملاحظ أن كوهين يسمى التماثل الذى يولّد النص الشعرى ، والذى يتحكم فى إنشائيته ، (المولد التأثيرى) ، انطلاقا من تسمية جريماس (Greimas) مجموعة التكافؤ التى تضمن « وحدة النص الدلالية » (انظر ص ٢٠٣) .

(٤٢) Paul Valery (1945 - 1871)

(٤٣) la recurrence.

(٤٤) non pertinents / pertinents .

(٤٥) l'homophonie .

(٤٦) phonemes .

(٤٧) la prosodie .

(٤٨) syllabes .

(٤٩) mots - rimes

(٥٠) وردت فى « الشوقيات » ج ٣ ص ١٥٤ ، وقد تحدّثنا عن هذه الظاهرة فى أطروحتنا « خصائص الأسلوب فى الشوقيات » ، باب التثنية .

(٥١) هذه ترجمة للمثال الذى ذكره كوهين .

(٥٢) انظر الملاحظة السابقة .

(٥٣) وتمثل فى رأينا حالة من الحالات الواجب إلحاقها بالإتباع .

(٥٤) الشوقيات ، ج ٤ ص ٨٧ ، وهذا شاهد اقتطفناه من أطروحتنا أيضا ، انظر باب الفصل .

(٥٥) « الشوقيات » ، ج ١ ، ص ١٦٣ ، البيتان ٤٣ ، ٥٨ .

(٥٦) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ٤٠ ، بيت ١١ .

(٥٧) المصدر نفسه ، ج ٢ ، ص ١١٨ ، بيت ١ .

(٥٨) Poe,Edgare (1809 - 1849) clarte / obscurite, intensite / neutralite .

(٥٩) Intensite / duree

(٦٠) obscurite / clarte, neutralite / intensite.

(٦١) intertextualite .

(٦٢) انظر ص ٩٩ و ص ١٦٦ - ١٦٧ من كتابه .

عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية
نموذج تحليلى من يوسف إدريس

حسن البنا

لم ينل التحليل اللغوى والأسلوبى للقصة القصيرة والرواية فى اللغة العربية عناية كافية [1] . ومع الاعتراف بأهمية مناهج أخرى فى الدراسة الأدبية فإن الحاجة تظل قائمة إلى البحث فى لغة الأدب وأساليبه ؛ ذلك أن اللغة هى عصب العمل الفنى الذى يعتمد عليه فى وجوده واستمراره .

وتنهض هذه المقالة بإعادة طرح للمشكلة النقدية من زاوية لغة العمل الفنى وأساليبه ، وذلك من خلال التركيز على كاتب مصرى معاصر هو يوسف إدريس ، بوصفه نموذجا جيدا لاستعادة تاريخ القضية اللغوية فى ضوء الجهود التى بذلت فى تحليل لغته وأساليبه . ومن ناحية أخرى تأخذ الدراسة الحالية على عاتقها تقديم أسلوبين من أساليب القص التى يهتم بها النقد الأوربى المعاصر ، هما : المونولوج المروى narrated monologue والإدراك المتمثل represented perception . وأخيرا يحاول الدارس أن يحلل قصة قصيرة ليوسف إدريس « على ورق سلوفان » من منطلق لغوى وأسلوبى ، يضع فى حسبانه التكنيكين المشار إليهما . وجدير بالذكر أن كاتب هذه السطور معنىٌّ بشيئين أساسين يمثلان إطار هذه الدراسة : الأول ؛ هو تحديد المشكلة ، والآخر ؛ ربط الجهد المبذول هنا بجهد باحثين آخرين اهتموا بالمشكلة ، سواء فى اللغة العربية أو الإنجليزية . وسوف يشار إلى الباحثين الآخرين فى متن الدراسة أو فى هوامشها على السواء .

١ - ٠ عن اللغة فى نقد يوسف إدريس :

إن النموذج الذى نلقى عليه الضوء هنا هو يوسف إدريس ؛ وهو كاتب مصرى نالت أعماله شهرة واسعة بين جمهور المثقفين والدارسين ، عربا كانوا أو غير عرب . فإذا حاولنا أن نستعرض الجهود العلمية التى بذلت فى بحث لغة إدريس وأساليبه وجدناها ــ على قلتها ــ تكاد تستخفى استحياء ، إما فى كلمات عابرة تذكر فى نهاية بعض المقالات التى تتناول بعض قصصه [2] ، أو فى كلمات مشابهة ، تذكر فى بعض الكتب والرسائل العلمية التى خلصت لمناقشة أعماله الفنية [3] . لقد كانت القضية فى مثل هذه المقالات والكتب والأبحاث تنزلق ــ من ناحية ــ إلى مشكلة الازدواج اللغوى فى اللغة العربية ، ومناقشة هذه المشكلة من الناحية النظرية ، كما أنها ــ من ناحية أخرى ــ كانت تنتهى إلى الانتصار للغة الفصحى ، وذلك بدافع من الغيرة على لغة القرآن الكريم ، والدفاع عنها فى معظم الأحيان .

١ - ١

ومهما يكن من أمر ، فربما كان يوسف إدريس من أكثر كتاب القصة والرواية [4] حظاً فى عناية بعض الدارسين بلغته . وأقدم إشارة حقيقية إلى لغة إدريس ربما كانت على يد الناقد العراقى « عبد الجبار عباس » فى شكل تعليق على مجموعة « لغة الآى آى » [5] ، ثم فى مقالة أكبر

بعنوان « اللغة عند يوسف إدريس »(٦) . وعلى الرغم من أن مدخل عبد الجبار إلى لغة إدريس كان مشكلة اللغة العامية والفصحى ، فإن تناوله النقدى يتميز بوعى أدبى متقدم ، جنّبه الوقوع فى مشغلة الغيرة والدفاع .

لاحظ عبد الجبار عباس أن يوسف إدريس ينجح فى « النفاذ لأعمق الحقائق التأريخية عن حياة أبطاله من خلال جزئيات حياتهم اليومية الرتيبة وأشيائهم الصغيرة ، يرويها بلغتهم الصادقة النابضة ، ويوفق عن طريق التصاقه الحميم بتلك الحياة ، فى محو المسافة التى نلمسها فى الأدب الذى لم يتح له النضج والتكامل بين القصاص وأبطال قصصه »(٧) . وهو يبرر اتخاذه مشكلة العامية والفصحى مدخلا لدراسة اللغة عند إدريس ، بأن « العامية عنده لم تقتصر على الحوار وإنما تعدته إلى السرد ؛ فليس يوسف إدريس بالمفصح دائما حين يقص (إذا فهمنا الفصحى على أنها مجموعة تراكيب منفصلة عن لغة الشعب) ، وهذا لا يعنى بالضرورة أنه عامى اللغة ، كما يتجاوز الأمر عنده حدود الجمع والخلط بين اللغتين ، . . . إن هذا الخلق الجديد للغة لا يقترن دائما بتحويل لغة الشخوص العامية إلى فصحى (. . .) وإنما يتخطاه إلى تحويل العامية المتداولة إلى عامية فنية نابضة ؛ أى أن الخلق هنا ليس تحولا من لغة إلى أخرى ، ولكن خلق مستوى جديد ورفيع فى اللغة نفسها »(٨) . وهذا المستوى الجديد « لا ثنائية ، فيه بل هو « جزء من السياق ، وعنصر من عناصر الأداء القصصى عنده »(٩) . ويشير عباس مرة أخرى إلى أنه من خلال هذه اللغة « تتحد شخصية القصاص الفنية بشخصية بطل القصة . . . ونلاحظ امتزاج العبارة بالحدث بالشخصية » ؛ وهذا ما يدل « على أهمية الصدق فى تناول حياة الشخصية وأهمية رؤية الأشياء من حدقتيها . . . »(١٠) .

وأخيرا فإن « هذه اللغة لا تكتسب أهميتها من مجرد جدتها ، بل من إسهامها فى خلق أدب جيد رفيع ؛ وإلا فهى فى القصص التى يهبط فيها مستوى القصاص ، تبقى مجرد أسلوب أو نهج يلتزمه الفنان دون أن ينطوى على أهمية خاصة بمعزل عن مستوى القصة »(١١) .

والنقاط المهمة الثلاث المستخلصة من عمل عباس هى : (١) حرص إدريس على « الجمع بين الفصحى والعامية جمعا . . . ينطوى على التوفيق الفنى الذى يذيب بينهما الحدود فإذا هما لغة جديدة » ؛ (٢) أهمية هذه اللغة فى خلق أدب جيد رفيع ؛ (٣) تتحد فيه شخصية القصاص بالشخصية الفنية فى القصة . وعلى نحو ما رأينا يؤدى الكلام عن اللغة فى العمل القصصى إلى الكلام عن التكنيك الذى يستخدمه القصاص فى علاقته بالشخصية داخل العمل الفنى .

١ - ٢

ولسوء الحظ لم يتح لهذه الخيوط اللغوية والأسلوبية أن تنمو وتمتد فى نسيج النقد الأدبى عندنا بصورة تجعلها تزدهر وتؤدى إلى قراءة عميقة للأدب المعاصر . ومهما يكن من أمر ، فقد أمسك بالخيط أحد الباحثين المهتمين بالأدب العربى ، هو ساسون صوميخ الذى نشر بمجلة الأدب العربى التى تصدر فى هولندا مقالة بالإنجليزية عنوانها « اللغة والموضوع فى قصص يوسف إدريس القصيرة »(١٢) . وهو يردد — فى بداية مقالته — الملاحظة نفسها السالفة الذكر ، حول قلة الدراسات التى حاولت معالجة قضية الأسلوب عند إدريس ، برغم أنه — أى إدريس — « قد كشف عن أسلوب شخصى لا تخطئه العين — أسلوب يتميز بحيوية وبداهة ، وبساطة — منذ مراحله المبكرة فى الكتابة »(١٣) .

وصوميخ يلاحظ انتشار مفردات العامية وأبنيتها فى السرد عند إدريس ، ويلاحظ كذلك أن كلمات وتراكيب من الفصحى تكتسب ظلالا من المعنى من العامية . وقد سمّى عبد الجبار عباس مثل هذه العبارات « فصيحة المفردات عامية الروح والدلالة »(١٤) . ولكن صوميخ يرى — من ناحية أخرى — « أن الجمل المكتوبة فى الفصحى تكشف عن تأثر فى بنائها من قبل العامية . وهو يلاحظ — فى نطاق التركيبات — وجود بعضها المترجم من الإنجليزية خاصة »(١٥) .

أما عن الحوار فى الأعمال الأولى لإدريس ، فيلاحظ صوميخ أنه « إما عامى تماما ، وإما خليط بين العامية والفصحى — إخلاصا لمبدأ الواقعية . ولكن الحوار يأخذ وظيفة أخرى فى الأعمال الأخيرة ، خاصة « بيت من لحم » ؛ فهو هنا ليس ذا طبيعة موظفة لإعطاء معلومات عن الشخص ، ولكنه جزء من لغة مكثفة مستعملة أيضا فى السرد . كما أنه ليس ثمة قطع بين السرد والحوار . الحوار هنا ذو طبيعة رمزية ومكثف بشكل شاعرى لحالة من المواجهة الإنسانية المعقدة » . ويؤكد صوميخ « أن هذا النوع من الحوار ليس الوحيد السائد فى أعمال إدريس الأخيرة ، ولكن يوجد إلى جانبه حوار مكتوب بعامية خالصة » . وصوميخ على وعى بأن « العامل الحاسم فى اختيار المستوى اللغوى ليس أميّة المتحاورين ، وإنما نمط الكتابة فى سياق بعينه ، ووظيفة الحوار فى النسيج السردى ، هما اللذان يتحكمان فى هذا الاختيار »(١٦) .

ويمضى الناقد فى تعرف ما يشبه الثورة الأسلوبية فى أعمال إدريس الأخيرة ، خارجة عن روح الأسلوب الفصيح : جمل قصيرة متناسلة ، على عكس الجمل الطويلة فى الأعمال الأولى . ومن ملامح هذا الأسلوب الجديد تكرار الفعل فى الجمل القصيرة : « وها نحن نطير ، وبالعربة ويك أطير ، ألامس الأرض وأطير »(١٧) . كما نلاحظ ظاهرة جديدة هى تركيب الجملة الذى ينتهى بالفعل . ويقول الناقد عن هذا التركيب إنه غير تقليدى ، وغير ملحوظ فى الفصحى ، بل إنه نادر حتى فى العامية المعاصرة(١٨) . وهو يرى أن هذا التركيب يحدث فى سياقات بعينها ، ويعطى مثلا من قصة « بيت من لحم » (عصر الجمعة يجىء ، بعصاه ينقر الباب ، ولليد الممدودة يستسلم ، وعلى الحصير يتربع ، . . .) . وقد ضرب مثلا آخر حيث المفعول يأتى أولا : (ماءً ألمس . ماءً أرى . ماءً أسمع)(١٩) . وقد نختلف مع صوميخ فى رد هذا الأسلوب إلى الفصحى(٢٠) ، ولكن الأكثر أهمية أن الناقد يرى فى وفرة هذا الأسلوب عند إدريس إمكاناً للقول بوظيفة محددة لهذا النوع من التركيب . ومن المحتمل أن تكون هذه الوظيفة هى أنه يضخم الشعور بعالم لا معقول ذى منطق معكوس . إن ظهور فقرة كاملة محملة بجمل مقلوبة رأسا على عقب ، لا تكاد تفشل فى إعطاء إيقاع بعدم الانسجام والتناقض — نظراً لأن نظام الجملة مقلوب تماما عما هو عليه فى الفصحى . والتفسير الآخر لهذا الأسلوب هو أن الفعل فقد أهميته تماما فى مثل هذا السياق (٢١) .

إن الظاهرة التى تؤكد وظيفة الأسلوب المذكور تعزز بظاهرة

أخرى ، حيث الأسلوب لا يختلف مع الفصحى فى هذه المرة ، ولكنه يقع تحت نمط استعارى أو لغة فنية . والأسلوب الجديد ينقسم إلى قسمين : (١) تعبيرات متناقضة فى المرحلة الأولى من أعمال إدريس ، من مثل : « انتصار الهزيمة » . ولكن هذه التعبيرات قليلة ، ودالة بشكل مباشر . و (٢) فى المرحلة الثانية تكثر التعبيرات المتناقضة ظاهريا ، وهى ذات قيمة موحية وليست مباشرة . والتناقض هنا أكثر تعقيدا ، ومحمل بظلال من المعنى ، حيث تعكس التعبيرات الحاملة له اللامعقولية وانكسار المنطق : « قاعك القمة ، إشعاعات النور غير المرئى »[٢٢] . وأخيرا يظهر هذا الأسلوب المتناقض أو اللامعقول نفسه أحيانا فى استخدام بعض الأدوات التى تنقل إحساسا بالمقابلة والاستثناء والمحدودية أو التحفظ ، من مثل استخدام « لكن ـ كأنما » ، « وإن كانت ـ لكن . . . برغم »[٢٣] .

وهكذا توجهت مقالة صوميخ إلى رصد بعض الظواهر الأسلوبية التى استخدمها إدريس وجرَّبها فى قصصه القصيرة . وبالإضافة إلى ذلك حاول أن يعلل لهذه الظواهر من خلال السياقات المستخدمة فيها . ويمكن القول ـ فى هذا الصدد ـ إن تغير الموضوع استتبع تغير الأسلوب وليس العكس . وقد بدت هذه الحركة التطورية واضحة بصورة مثيرة للاهتمام عند يوسف إدريس .

١ - ٣

ومن الأعمال الأخيرة المهمة التى تناولت أعمال يوسف إدريس وأشارت إلى لغته كتاب صدر بالإنجليزية فى ليدن بهولندا أيضا ، وهو بعنوان « قصص يوسف إدريس القصيرة ـ مؤلف مصرى معاصر »[٢٤] ـ من تأليف كوبر شويك . وفى هذا الكتاب فصلان عن اللغة عند إدريس : الأول يتبع كلام المؤلف عن المرحلة الواقعية عند إدريس ، ويعطى المؤلف هذا الفصل عنوان اللغة (١١٤ ـ ١٢٤) ؛ والثانى يمثل جزءاً ثانيا من الفصل الرابع ، الذى يتكلم فيه المؤلف عن القصص الأخيرة عند إدريس . وفى هذا الجزء المعنون بـ « الموضوع والتكنيك » يتكلم المؤلف عن جوانب موضوعية وبنيوية (١٦١ ـ ١٧٠) ، وجوانب أسلوبية (١٧٠ ـ١٨٠) ، ثم عن طريقة السرد واللغة (١٨٠ ـ ١٨٤) ، ثم يقدم ملاحظات متنوعة (١٨٤ ـ ١٩٠) ، يتكلم فيها عن تدخل المؤلف فى القصة ، والصورة ، وبعض جوانب النقص الأسلوبية والبنيوية .

أما ملخص ما قاله المؤلف فى الجزء الأول من كلامه عن لغة إدريس فهو أن اهتمام إدريس بالعامية فى أعماله الأولى جاء من اهتمامه بتيار الواقعية الاشتراكية[٢٥] ؛ وهو ما ألمح إليه عبد الجبار عباس وأشار إليه صوميخ من قبل . ولكن كوبر شويك يضيف كراهية إدريس للسلطة اللغوية والأدبية فى مصر ، ممثلة فى مجمع اللغة العربية (ص ١١٥) ، كما يشير إلى خلفية إدريس الاجتماعية بوصفه واحدا من أبناء الطبقة المتوسطة ، ويرى أيضا أن مزاج إدريس الأدبى ، وشخصيته العملية بماهوطبيب، يمكن أن يكونا قد أثرا على اختياره اللغوى . وبطبيعة الحال تطور الحديث هنا إلى مشكلة العامية والفصحى وموقف إدريس المعلن منها فى أحاديثه وردوده على ناقديه فى هذا الصدد .

وقرب نهاية هذا الجزء يرى كوبر شويك أن القاعدة هى أن يرد إدريس الحديث المباشر إلى العامية ، على حين يحتفظ بالعربية المعاصرة فى أجزاء السرد . ولكن ثمة تحولا ملحوظا ذا أهمية قد حدث فى السبعة عشر عاما التى تفصل بين ظهور أولى مجموعات إدريس القصصية (أرخص ليال ـ ١٩٥٤) ومجموعة (بيت من لحم ـ ١٩٧١) ؛ فعلى حين أن القصص المبكرة تمتلىء بتعبيرات عامية (شعبية) وكلمات دارجة حتى فى السرد ، فإن العكس هو الحادث فى قصة « بيت من لحم » : حيث لا نجد هنا جزء السرد فقط ، بل الحوار أيضا مكتوبا باللغة الفصحى (ما عدا عبارة « يا عيب الشوم » فى ذلك الحوار) . ويعلق كوبر شويك على هذا الموقف المتعاكس بأنه فى كلتا الحالتين يتعلق الاختيار اللغوى ، بشكل لا ينفصم ، بمعنى القصة . فالحيوية والقوة اللتان تثيرهما حياة الناس العاديين سيكون من الصعب التعبير عنها بدون إدخال حوارات وتعبيرات مشتقة من العامية المصرية . وأما التأثير الرصين إلى حد ما ، وتقليدية الفصحى ، من ناحية أخرى ، فتبدو أكثر التصاقا بالمحيط غير الحقيقى ، وبالرمزية التى كتب بها كثير من القصص فى نهاية الستينيات وبداية السبعينيات . ولهذا فإن تضاؤ ل تردد التعبيرات المصرية المتميزة هو مؤشر لتغير عميق فى نظرة إدريس الفنية (ص ١٢١) .

فى الجزء الثانى من حديث كوبر شويك عن لغة إدريس وأساليبه يشير المؤلف ـ معطيا أمثلة من قصص لإدريس ـ إلى أن إدريس يستخدم بشكل متزايد فى أعماله المتأخرة (منتصف الستينيات حتى منتصف السبعينيات) التناقض والسخرية وسيلة لإبراز اللامعقولية فى الظروف الموجودة والاحتجاج عليها ، وأن هذا جزء من مدخل إدريس الجديد إلى القصة ، الذى ظهر عنده فى الستينيات . ويرى أن هذا التطور قد حدث معاصرا لما سماه إدريس بـ « التخلص من آخر التأثيرات للحدوتة ، وتحرير نفسه من تأثير جوركى وتشيكوف » (ص ١٦٤) ، كما وظّف الاستخدام اللغوى فى إعطاء جو من التواطؤ والغش والإحباط فى قصصه الأخيرة (ص ١٦٥) .

وعن الجوانب الأسلوبية ، يلاحظ كوبر شويك ما لاحظه صوميخ حول قصر جمل إدريس فى قصصه المتأخرة ، ويرى هذه الظاهرة من أهم الملامح اللافتة للانتباه عند إدريس (ص ١٧٠) . ولكن أن نقابل بين هذه التركيبات شبه التكتيكية paratactic والتنظيم تحت التكتيكى hypotactic للقصص المبكرة عنها لا يبدو أمرا مبررا فى رأى كوبرى شويك ، حيث يلاحظ أن المثل الذى أعطاه صوميخ من قصة « أرخص ليالى » لا يختلف كثيرا عن جمل موجودة فى قصة « بيت من لحم » (انظر ص ١٧٠ وهامش رقم ١٦٩ من الصفحة نفسها) .

ثم يلاحظ كوبر شويك عند إدريس أسلوبا يقوم بوظيفة مشابهة لوظيفة الجمل القصيرة ؛ هو أسلوب الـ anadiplosis ، ويعنى تكرار الكلمة الأخيرة من كل جملة فى بداية الجملة التى تليها (ص ١٧٠ ـ ١٧١) . ويرى أن الميل نحو تركيبات طويلة وأكثر اضطرابا فى تركيبها النحوى قد بدأ يُعْكَس بشكل تدريجى بعد سنة ١٩٦٧ (ص ١٧١) . كما يلاحظ وجود التكرار فى هذه المرحلة ؛ تكرار الأفعال والعبارات المتشابهة فى تركيبها (ص ١٧٢ ـ ١٧٤) . وكذلك يلاحظ استخدام إدريس للجناس والقافية ، من أجل خلق رنين خاص (١٧٤ ـ ١٧٥) .

ومرة أخرى يتفق كوبر شويك مع صوميخ فى علاقة بعض قصص إدريس الأخيرة بـ « عالم لا معقول » و « منطق معكوس » ، ولكنه يختلف معه فى أنه ليس ثمة داع لافتراض وجود علاقة سببيّة مباشرة بين هذا التطور فى نظرة إدريس الفنية والقلب المتكرر بشكل فائق ، على مستوى التركيب النحوى ، لنظام الجملة المنظور إليه بما هو شكل عادى من قبل النحويين القدامى . فمن الممكن ــ فى نظر كوبر شويك - أن نفكر فى أسباب أخرى أكثر وضوحا وراء هذه الظاهرة المثيرة فى أحدث أعمال إدريس (ص ١٧٧) . ويرجع كوبر شويك هذا القلب فى نظام الجملة إلى تأثير الصحافة على العربية المعاصرة ، وتأثير العامية ، ومحاولة إدريس التخلص من قيود نحو الفصحى فيما يختص بنظام الجملة ، حتى يمكنه أن ينوع أسلوبه ، ويحقق قدرا أكبر من التعبيرية . وقد اتصل بذلك ميله العام إلى تجنب الجملة الفعلية ، واستخدام الجملة الإسمية (ص ١٧٨ ــ ١٧٩) . ويبدو أن إدريس قد أفاد من مثل هذه التراكيب غير التقليدية بشكل أوليّ ، من أجل تحقيق شاعرية فى التعبير ، وفى الوقت نفسه لتجنب إعطاء الانطباع بالتقليدية التى يمكن أن تؤدى إليها اللغة المجردة الرمزية .

ويرى كوبر شويك أنه فى مثل هذه القصص (حلاوة الروح ــ على ورق سلوفان) وغيرهما ربما كان تكاثر الجمل الإسمية على صلة باستخدام تكنيك تيار الوعى (ص ١٨٠)[٢٦] .

أما عن طريقة السرد واللغة فيلاحظ كوبر شويك أن التطورات الأسلوبية وغيرها ، المشار إليها ، تناظرها انتقالة فيما يسمى بشكل عام بـ « وجهة النظر » . فالقصص التى نشرها إدريس فى جريدة المصرى فى ١٩٥٣ وعددها ست عشرة قصة ، كانت أربع عشرة منها مكتوبة فى أسلوب شبه موضوعى quasi - objective ؛ حيث يفترض المؤلف ، عند وصفه للشخصيات من الداخل ، سعة معرفية . وأما القصتان الأخريان فضمير المتكلم فيهما يتدخل فى سياق الكلام ، ويقطع السرد . وبعد حوالى خمس عشرة سنة انعكس هذا الوضع ؛ ففى بيت من لحم (١٩٧١) يستخدم الضمير المتكلم فى ثمانى قصص قصيرة من اثنتى عشرة قصة[٢٧] .

وثمة اختلافات أخرى فى تقديم المادة القصصية ؛ ففى القصص الواقعية فى الخمسينيات ، يحتفظ الفعل بخطوة مع حركة الزمن المندفعة إلى الأمام (أرخص ليالى) . وقد استغل هذا المدخل فيما بعد كثيرا بوصفه نوعا من متابعة التكنيكات « الحديثة » ، مثل الفلاش باك (النداهة ــ ١٩٦٨) و (أكان لابد يا لى لى أن تضيئى النور ؟ ــ ١٩٧٠) .

وهناك ميزة أخرى كانت خاصة بالقصص المبكرة ، هى الحوار الطبيعى ؛ وقد أخذت تتضاءل فى أثناء تطور أسلوب إدريس ليصبح أكثر استطرادا ، ولترد الشخصيات بشكل متزايد إلى صور رمزية . وأخيرا فى مجموعة (بيت من لحم) تأخذ ــ إلى حد ما ــ مكان الحوار وتدخل الراوى لغةٌ أثيرية أكثر منها لغة صانعة للصور . وعلى سبيل المثال قصة « بيت من لحم » ، حيث استخدم فيها الكاتب ضمير المتكلم وتكنيك تيار الوعى[٢٨] . (ص ١٨١) .

ومن الملاحظ أنه برغم إعطاء كوبر شويك الخلفية الاجتماعية أهمية كبيرة فى تحليله لقصص إدريس القصيرة ، فإنه لم يعن بربط هذا التحليل بملاحظاته اللغوية والأسلوبية . وهكذا فإن أسلوب إدريس لم يفحص متزامنا مع جوانبه الاجتماعية واللغوية ، وصارت اللغة العامية ــ على سبيل المثال ــ لا تقوم بدوز فى هذا الأسلوب أكثر من إضفاء شىء من الحيوية على الأسلوب ، وتجنب إعطاء الانطباع بالجمود (انظر ص ١٢١ و ١٨١) . يضاف إلى ذلك بعض الأخطاء التى لم يكن لصاحب هذا الجهد الكبير أن يقع فيها ، من مثل الاضطراب بين الضمير الأول ــ أى ضمير المتكلم ــ والضمير الثالث ــ أى ضمير الغائب . كما أن مفهومه لتيار الوعى يبدو مضطربا ، على نحو ما بينا فى الهامشين رقم « ٢٦ » و « ٢٨ » .

١ - ٤

وربما كانت آخر الدراسات العلمية التى تناولت لغة يوسف إدريس البحث الذى قدمه كاتب هذه السطور إلى الجامعة الأمريكية بالقاهرة جزءا مكملا لمواد الدراسة للحصول على درجة الماجستير فى الآداب (مايو ١٩٨٢) . والدراسة بعنوان « مستويات اللغة فى كتابات يوسف إدريس » ؛ وهى باللغة الإنجليزية[٢٩] .

وقد توجهت هذه الدراسة لبحث مستويات اللغة فى كتابات إدريس أساسا إلى محاولة الإجابة عن السؤال حول اللغة المستخدمة فى العمل الفنى من أجل التعبير واقعيا عن مجتمع ما .

وهكذا فإن أعمال إدريس الأدبية ، ومستويات اللغة المستخدمة فى هذه الأعمال ، يصبحان ــ من هذا المنطلق ــ وجهين لعملة واحدة . وهذه العملة تمثل المجتمع المصرى بظروفه الاجتماعية والثقافية والنفسية[٣٠] .

ولأن البحث تطبيقى فى أساسه فإن الاقتباس منه يصبح أطول مما تسمح به الحدود المرسومة لهذه المقالة . ولكن ربما أشرنا إلى أهم النقاط التى يتناولها ، وربما أفدنا كذلك من بعض التحليلات الموجودة فيه ، عندما نصل إلى الجزء الأخير من المقالة الراهنة .

وينقسم البحث إلى مقدمة وخمسة فصول وخاتمة وملحق وببليوجرافيا عن أعمال إدريس .

ويلاحظ الباحث فى المقدمة أن الدراسات السابقة عن لغة إدريس تميزت بميزتين : الأولى ؛ أن هذه الدراسات كانت محدودة فى العدد ، وتعاملت أساسا مع قصصه القصيرة ؛ والأخرى ؛ أنها كتبت تقريبا على يد نقاد غير عرب ، أو أنها كتبت باللغة الإنجليزية (الصفحة جـ ، د من المقدمة) .

أما فى الفصل الأول : « استخدام العامية المصرية فى الأدب الحديث ــ مدخل نقدى » فيراجع الباحث المشكلة التى تمثل خلفية تقليدية للدراسة ؛ أى استخدام العامية فى الأدب منذ بداية القرن العشرين حتى إدريس . وهذا الفصل (١ ــ ٣٢) بمثابة مقدمة للدراسة ، قصد بها تقديم مراجعة نقدية وتاريخية لعدد من الأعمال الأدبية التى تعاملت مع هذه المشكلة ؛ بمعنى أنها لم تعن بالدخول فى الجدل الذى ثار بين النقاد حول المشكلة ، وإنما عنيت بتبين وعى الكتاب المبدعين أنفسهم حول المشكلة على المستوى النقدى والإبداعى معا[٣١] . وقد حصر الباحث الموضوع هنا فى ثلاث

نقاط ، هى : (١) الدعوة إلى أدب مصرى محلى ؛ (٢) مفهوم « الواقعية » ؛ (٣) الاستخدام الفعلى للعامية المصرية فى الأدب . وقد بحثت هذه النقاط الثلاث فى نطاق القصة القصيرة والرواية والمسرحية .

أما الفصول (٢ ــ ٥) فتمثل تطبيقات أو تحليلات لأعمال إبداعية مختلفة لإدريس ، حيث تبحث الاستخدامات اللغوية تحت تصنيفات نقدية من مثل الفصل الثانى وعنوانه « وجهة النظر بين الراوى والشخصيات » (٣٣ ــ ٥٤) ، حيث يتعامل الباحث مع طريقة اقتراب لغة إدريس من الاختلاف فى « وجهة النظر » بين الراوى والشخصية . وينتهى هذا الفصل إلى أن استخدام إدريس للتعبيرات العامية داخل السرد فى شكل تكنيكات فنية خاصة به ، قد ساعد على إبراز وجود الشخصية فى الموقف ، على حين أن الراوى تجنب استخدام مثل هذه التعبيرات العامية عندما أراد أن يعطى وجهة نظره هو فى الموقف نفسه داخل السياق .

وفى الفصل الثالث : « لغة إدريس بين التحيز والتعميم » (٥٥ ــ ٧٤) يبيِّن الباحث فى الجزء الأول منه كيف يستخدم إدريس مستوى لغويا بعينه فى إعطاء ملاحظاته النقدية داخل القصة ، جاعلا القارىء يرتبط بالسياق بوصفه مشاركا أساسيا ، فى عملية قراءة القصة . أما فى الجزء الثانى من هذا الفصل ، فيوضح الباحث كيف أن إدريس ــ بما هو راو ــ ربما أظهر تحيزه ضد شخصيات بعينها عندما يصفها بتعبيرات عامية مختارة بعناية .

أما الفصل الرابع « الاستخدام اللغوى فى الحوار » (٧٥ ــ ٩٣) فمكرس لفحص مستويات اللغة فى الحوار داخل مسرحيات إدريس وقصصه القصيرة والطويلة ، آخذا فى الحسبان التحولات والتداخلات بين مستويات العربية المختلفة ، رابطا فى كل ذلك بين الاستخدام اللغوى والمعنى فى المسرحية ، والقصة القصيرة والطويلة .

فإذا ما جئنا إلى الفصل الخامس (٩٤ ــ ١٠٠) وجدنا « ثلاثة أشكال من كسر المألوفية defamiliarization » . يتعرض البحث هنا لاستخدام « الكليشيهات » والأمثال والتعبيرات الفصحى والعامية ، وأسلوب الـ anadiplosis ، وتيار الوعى .

وهذه الأشكال الثلاثة محللة بوصفها نوعا من كسر مألوفية المعنى فى العمل الفنى عن طريق كسر مألوفية التعبير ، أو استخدام تكنيك أدبى معين بشكل مفاجىء داخل السرد ، من أجل إطالة إدراك القارىء ، ومن ثم إعطائه فرصة للوصول إلى فهم أفضل للمعنى خلال عملية القراءة[٣٢] .

٢ - ٠ عن التكنيك فى العمل القصصى والروائى

إن الحديث عن لغة العمل الفنى يقود - على نحو ما رأينا - إلى النظر فى أساليبه التى توظف هذه اللغة فى شكل تكنيكات أدبية لها ملامحها التى يسعى النقاد إلى تحديدها من خلال تحليل الأعمال الأدبية . ومرة أخرى لا يجد الباحث بدا من الإشارة إلى القلة الواضحة لمثل هذه الدراسات التى تساعد على فهم العمل الفنى من داخله ، أى من خلال اللغة والأساليب المستخدمة فيه . إن أهمية مثل هذه الدراسات وغيرها ، الواضحة فى منطلقاتها النظرية ، تكمن فى أنها تنقذ الدرس النقدى من الوقوع فى أسر عناوين تتميز بأنها عامة وغامضة وموحية بالحداثة ، فى حين أنها ارتداد إلى الموقف النقدى التقليدى أو استمرار له ؛ وهذا ما أشرنا إليه فى الجزء السابق[٣٣] .

٢ - ١

تقول لوريل برينتن (١٩٨٠)[٣٤] فى تقديمها لبحثها عن أسلوب « الإدراك المتمثل represented perception ــ دراسة فى الأسلوب القصصى » إن النقاد قد اهتدوا منذ زمن طويل إلى تكنيك روائى عُرف باسم الكلام والفكر المتمثّل represented speech and thought ، وهذا التكنيك يعبر عن أفكار الشخصية فى زمن المؤلف الماضى (زمن الحكاية) وضمير الغائب . وهو يعبر أيضا عن ذلك فى لغة الشخصية العاطفية . إن هذا الأسلوب ، وهو بديل لكل من الحديث المباشر وغير المباشر فى القصة ، يحدَّد بملامح لغوية معينة على مستوى التركيب وعلى مستوى المعنى معا ، كما يحدد بإشارات شكلية فى السياق القصصى . فى هذا الأسلوب يستطيع المؤلف ، بشكل مباشر ، أن يتمثّل ، بدلا من أن يقدم أو يقرر ، الوعى بدون أن يتضمن ذلك حديثا داخليا للشخصية .

وهناك تكنيك مشابه لهذا ، يستخدم من أجل التعبير عن المستويات السفلى من الوعى ، أى إدراكات الشخصية للعالم الخارجى . واسم هذا التكنيك « الإدراك المتمثّل » represented perception ، وهو يشبه التكنيك الأول من حيث وجود ملامح لغوية مشتركة بينهما ، ولكنه يتميز بملامح خاصة به كذلك . وينهض هذا التكنيك الأخير بالربط بين العالم الداخلى والعالم الخارجى والمزج بينهما فى النص القصصى : فالعالم الفيزيائى ، الذى يعبر عنه عادة فى وصف من قبل المؤلف ، يصبح إدراكات حسية فى وعى الشخصية . الإدراك المتمثل represented perception يقدم أيضا البديل الوحيد للتقرير غير المباشر عن إدراكات الشخصية . أما بالنسبة لتكنيك الكلام والفكر المتمثل represented speech and thought فإن المؤلف يستطيع أن يتمثّل إدراكات الشخصية بشكل مباشر ، دون أن يوحى ذلك بحديث داخلى للشخصية . ومهما يكن من أمر فإننا سنرى أن برينتن Laurel Brinton سوف تنتهى إلى اعتبار هذين التكنيكين جزئين متكاملين فى أسلوب قصصى متماسك . (ص ٣٦٣) .

٢ - ٢

ولكن لنمسك الخيط من أوله ، حيث نحدد المصطلح فى سياقه التاريخى ، وعلاقته بالجدل النقدى فى مناهج أخرى غير لغوية ، ثم فى علاقته بتيار الوعى . لقد تناول عدد من النقاد التكنيك الأول ، بصفة خاصة ، بالدرس والتحليل ، وهناك مقالة كتبتها الباحثة دوريت كون Dorrit Cohn (١٩٦٦)[٣٥] ، عنوانها « المونولوج المروى : تعريف بأسلوب قصصى » ؛ وهى تقصد بالمونولوج المروى narrated monologue ما قصدته برينتن بـ represnted speech and thought . والباحثتان تشيران فى مقالتيهما إلى التسميات الأخرى التى عرف بها هذا الأسلوب ، بخاصة فى اللغة الألمانية ، مثل : erlebte Rede (الحديث المجرَّب) ، وفى اللغة الفرنسية

Style indirect libre (الأسلوب الحر غير المباشر) . وترجع التسمية الألمانية إلى ١٩٢١ ؛ وقد أطلقها لورك Lorck [٣٦] ، على حين تعود التسمية الفرنسية إلى ١٩١٢ ؛ وقد أطلقها بالى Bally [٣٧] . أما التسمية الإنجليزية التى تعتمدها برينتن فحديثة زمنيا ، حيث أطلقها بانفيلد Banfield فى ١٩٧٧ [٣٨] . وأما كون فقد نحتت المصطلح المشار إليه فى عنوان مقالتها وإن كانت تشير - ومعها برينتن - إلى المصطلح الألمانى والفرنسى طوال الوقت . وسوف آخذ نفسى بترجمة مصطلحى برينتن إلى العربية ؛ أعنى : أسلوب الكلام والفكر المتمثَّل ، وأسلوب الإدراك المتمثَّل ؛ وذلك لسببين : الأول ؛ ما تثيره كلمة « المونولوج » فى العربية من كونها « حديثا داخليا للشخصية » ؛ وهذا ما تحرص برينتن على القول بخروجه من إطار الأسلوب القصصى ؛ والثانى ما تفيده مادة « مثل » فى وزن « تفعَّل » حيث تلمح إلى دور المؤلف الذى يحاول طوال الوقت ألا يتدخل فى عواطف الشخصية ، ويكتفى بتمثُّلها فى حالاتها المختلفة فى مثل هذا الأسلوب .

تعرِّف كون المصطلح الأول - وهى لم تتكلم عن الثانى ، أى الإدراك المتمثل represented perception بشكل صريح وإن كانت أعطت المونولوج المروى بعض صفاته على ما سوف نرى - تعرفه على أساس التسمية الألمانية erlebte Rede (الحديث المجرب) بأنه « يمكن وصفه بإيجاز بأنه ترجمة لأفكار الشخصية فى عباراتها الخاصة ، مع الاحتفاظ باستخدام ضمير الغائب فى السرد . . . والاحتفاظ بزمن المؤلف . . . . إنه يمكن المؤلف من حكاية الأفكار الصامتة للشخصية بدون قطع فى خيط السرد » (ص ٩٧-٩٨) . وترى برينتن أنه « على الرغم من عدم اتفاق الباحثين على اسم لهذا الأسلوب الشائع فى الرواية الحديثة ، فإنهم - بوجه عام - يتفقون على ملامحه واستخداماته » (ص ٣٦٣ - ٣٦٤) . وقبل أن نعرض لتاريخ المصطلح أو الأسلوب الأول « الكلام والفكر المتمثل » كما عرضت له كون (١٩٦٦) ، نشير إلى سياق هذا الأسلوب من خلال برينتن .

٢ - ٣

لقد أثار أسلوب الكلام والفكر المتمثل (RST) اهتمام الباحثين على نطاق واسع ، لا لأنه أسلوب متغلغل فى الرواية الحديثة ، ولكن لأنه - فوق ذلك - يلقى ضوءا على قضايا فى النظرية الأدبية ، والنظرية اللغوية ، وفلسفة اللغة ؛ وهى قضايا أكثر اتساعا من تلك المتعلقة بالأسلوبية فقط . ففيما يتصل بالنظرية الأدبية ، يتطلب هذا الأسلوب تحديدا أكثر دقة مما يقال بشكل عام عن تدخل المؤلف فى النص . ويكتسب هذا الأسلوب أهمية مركزية فى المناقشات التى تدور حول مفهوم القاص (أو المتكلم داخل النص) ، كما يكتسب الأهمية نفسها عند مناقشة مفهوم « وجهة النظر » ، خصوصا عندما تطرح أسئلة حول الانتقالات فى وجهة النظر ، ووجهات النظر المتعددة ، أو حول التماسك النصى ، وكذلك عندما تستخدم مصطلحات من مثل القاص واسع المعرفة ، أو وجهة نظر الشخص الثالث (أى ضمير الغائب) .

إن أسلوب الكلام والفكر المتمثل RST يشترك مع تيار الوعى والأسلوب المحاكى فى الرواية الحديثة ؛ ومن ثم فهو مهم فى تحديد الغرض والتأثير الفنى لهذين المنهجين . وأخيرا فإن استخدام هذا الأسلوب مهم فى تطور شكل الرواية الحديثة ومضمونها ، بقاصها غير الفضولى ، أو المفقود ، وبسردها الموضوعى ، وفى الوقت نفسه بـ « تحولها الداخلى » (inward turning) ، أو تأكيدها أفكار الشخصيات وشعورها .

إن البحث فى هذه الموضوعات ممتد ؛ وهو يشمل دراسات أدبية عامة ، وأبحاثا عن أسلوب المؤلفين الأفراد ، من مثل جين أوستن وديكنز ، وجويس ، وفيرجينيا وولف ، وجوزيف كونراد ، ود . هـ . لورانس ، وهنرى جيمس ، وجوستاف فلوبير . ولقد كان المدخل التقليدى لأسلوب الكلام والفكر المتمثل RST مدخلا لغويا ؛ حيث راح النحويون التقليديون يدرسون علاقة الأسلوب بالاشتقاق الممكن من خلال أقرب مظاهره اللغوية ؛ أى الحديث المباشر وغير المباشر . كما أن لغويى مدرسة جنيف ومدرسة فسلر كانوا مهتمين أيضا بتحديد الملامح اللغوية للأسلوب . إن أسلوب RST ، مع ذلك ، يدخل أيضا ضمن مسائل واسعة ، خاصة بالنظرية اللغوية ؛ فهو مهم للدراسات اللغوية التى تعنى بالوحدات الأكبر من الجملة ، وفى تحليل الحديث الأدبى ، وفى تحديد قواعد النص النحوية . وهذا له علاقة بمشروعية هذا الأسلوب وأهميته بالنسبة للدراسات البراجماتية أو المتصلة بالنحو الوظيفى ؛ وأكثر من ذلك يسهم فى الجدل القائم حول الوظيفة التوصيلية للغة ؛ ذلك أن هذا الأسلوب الأدبى يبدو أنه يسمح باستعمال الضمير الأول (المتكلم المفرد) فقط فى السرد الخاص بهذا الضمير ، ولا يسمح أبدا باستعمال الضمير الثانى (المخاطب) . وفيما يتصل باستخدام هذه الأنماط اللغوية المختلفة ، يتضح أن أسلوب الكلام والفكر المتمثل يختص - فى تلك الأنماط الخاصة - بنماذج المتكلم / السامع . ولهذا فإن هذا الأسلوب غالبا ما ينظر إليه بوصفه ظاهرة أدبية خالصة . (ص ٣٦٥) .

٢ - ٤

تقول كون (١٩٦٦) إن التحول الداخلى inward turning للرواية - أى تطورها من السرد الملحمى ، أى المغامرة الإيجابية ، والاهتمام الاجتماعى ، إلى التمثل الدرامى ، أى الخبرة الروحية ، والتأمل الاستبطانى - قد تقصت أثره دراسات كثيرة . وفى إطار التطور العام لهذه الدراسات ، يمكن أن ينسب التردد المتزايد للمونولوج المروىّ narrated monologue (وهو الاسم الذى تطلقه كون على أسلوب RST) - يمكن أن ينسب إلى التنقية المتدرجة فى التكنيكات لتقدم الحياة الداخلية فى شكل قصص . ولتلخيص هذا التطور كتب أوسكار فالتسل O. Walzel فى ١٩٢٥ : « خلال الحديث المجرَّب erlebte Rede تصبح الحكاية فى معناها الأدبى المحدد ذات تمثل حقيقى » ، ومثل كل الابتكارات فى التكنيك ، ظهر المونولوج المروى NM بالصدفة مبكرا جدا فى الأدب . وقد وُجدت أمثلة محدودة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر (بصفة خاصة فى حكايات لافونتين الخرافية) ، وحتى فى ملاحم العصور الوسطى . وأول من توسع فى استخدام هذا الأسلوب هى جين أوستن (١٧٧٥ - ١٨١٧) ، التى سردت وعى بطلتها « إمّا » ، وترجمت إيقاع المناقشة الداخلى فى نفسها بدون أن تدع صوت الراوى يتدخل . ويمكن العثور

على أمثلة فى القرن التاسع عشر نفسه ، من مثل جورج إليوت (١٨١٩ ـ ١٨٨٠) ، وجورج ميريديث (١٨٢٨ ـ ١٩٠٩) .

أما فى فرنسا فكان فلوبير (١٨٢١ ـ ١٨٨٠) أول من استخدم هذا الأسلوب بشكل متكرر ومؤثر بدرجة عالية . وفى ألمانيا كان أوتو لودفيج أول من استخدم هذا الأسلوب فى منتصف القرن ١٩ فى رواية عنيفة اسمها « بين السماء والأرض » . ومن الطريف أن نلاحظ ، فى هذا الصدد ، أن لودفيج ، الذى كان ناقدا أفضل منه روائيا ، قد طور نظرية للرواية تدعو إلى شكل « منظرى » Scenic قريب جدا من ذلك الذى دعا إليه هنرى جيمس . فمع أول روايات هنرى جيمس (١٨٤٣ ـ ١٩١٦) ننتقل إلى حقبة نجد فيها المونولوج المروى يسود العالم كله tout le monde حقا . أما فى الأدب الألمانى ، فإن التكنيك قريب جدا فى تداعيه مع من يسمون بالكتاب الانطباعيين فى نهاية القرن ، خصوصا مع اشنيتسلر Schnitzler الذى ملأ أعمالا كاملة بكل طرز الحديث الداخلى .

وإذا تحركنا إلى القرن العشرين ، فإن « الحديث المجرب » يصبح أسلوبا مصطلحا عليه ؛ وقد استخدم ، على الأقل بالصدفة ، فى معظم القصص المكتوبة بضمير الغائب ، وفى أعمال دوروثى ريتشاردسون (١٨٧٣ ـ ١٩٥٧) ، وفيرجينيا ولف (١٨٨٢ ـ ١٩٤١) ، وجيمس جويس ، الذى عاش ومات بين تاريخى ميلاد ولف ووفاتها ! ، وتوماس مان (١٨٧٥ ـ ١٩٥٥) ، وكافكا (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤) . وعند ذاك نكون قد وصلنا إلى مركز تيار السرد الحقيقى (ص ١٠٧ ـ ١٠٨) .

٢ - ٥

أما على مستوى النقد فقد ظل « الحديث المجرَّب » erlebte Rede فى ألمانيا موضوعا للمناقشة النقدية منذ أن تحدَّد لأول مرة فى بداية القرن على نحو ما عرف فى الأسلوبية الفرنسية باسم « الأسلوب الحر غير المباشر Style indirect libre » ؛ وهو يعد أقل استخداما ودقة من المصطلح الألمانى . وترى كون أن طلاب « الحديث المجرب » كانوا فى بداية الأمر نحويين ولغويين ، ولكن منذ أن أخذ البحث الأدبى فى هذين البلدين على عاتقه الاقتراب من البحث الفيلولوجى والأسلوبى فإن الظاهرة سرعان مانوقشت فى سياق النثر القصصى على يد باحثين بارزين فى الحقل الأدبى ، من مثل ليوسبيتزر LeoSpitzer ، وأوبيكار فالتسل ، وألبرت تيبوديه Thibaudet .

وفى العقد السادس من هذا القرن برزت فى ألمانيا موجة من الاهتمام « بالحديث المجرَّب » ، ألقت الضوء ليس على هذا التيار القصصى فحسب ، بل عنيت أيضا بتطور الرواية الحديثة وظاهرية الأسلوب القصصى (ص ١٠٠) .

وعلى حين ألمحت برينتن (١٩٨٠) إلى علاقة أسلوب RST بتيار الوعى كما أشرنا سابقا ، فإن كون قد ربطت بين هذين الأمرين والإهمال الفعلى لهذا الأسلوب الأول فى النقد الأنجلو ـ أمريكى ، ورأت فى هذا الإهمال دليلا على أن دراسة التكنيك القصصى كانت ما تزال حتى ذلك الوقت (١٩٦٦) تقف على تخوم اللغة بشكل ملموس . فالباحثون ـ الكاتبون بالإنجليزية ـ يميلون ، على أى حال ، إلى رفض أن يكون « الحديث المجرَّب » مقابلا لتيار الوعى ، أو هم ينظرون إليه نظرتهم إلى شىء من فضول القول ؛ فمثلا يؤكد أحدهم « أن الضمير الأول المتكلم ، والضمير الثالث الغائب ، لا يختلفان فى « إبراز » أى شىء ؛ فأنا لا أستطيع أن أرى صلة ذات معنى ـ مهما قيل ـ بين زاوية السرد ، أو وجهة القصة ، واستخدام « أنا » أو « هو » ؛ فما يمكن أن يقال بضمير منهما يمكن أن يقال بالضمير الآخر »[٣٩] (ص ١٠٢) . وبناء على هذا الاقتباس يبدو للباحثة أنه من الممكن إرجاع هذا الطمس للفرق بين ضمير المتكلم وضمير الغائب داخل العمل القصصى إلى سوء فهم لنظرية وجهة النظر . فالجدل فى صالح الزاوية الداخلية للرؤية ، كما قررها بقوة هنرى جيمس ، وبيرسى لوبوك (١٨٧٩ ـ ١٩٦٥) ، وجوزيف وارن بيتش Beach ، قاد إلى الاعتقاد بأن الراوى المنفصل غائب من الرواية المسرحة dramatized ؛ وأنه لهذا يعد « الذكاء المركزى » center-al intelligence هو نفسه الراوى بالمعنى نفسه الذى يتحقق عندما يكون الضمير « أنا » هو راوى القصة بضمير المتكلم .

وربما كان لوبوك هو الذى بدأ سوء الفهم هذا عندما أشار إلى الشخصية التى تنحصر الرؤية فيها من خلال أسماء مثل « المؤلف المسرح » ، أو « المتكلم باسم المؤلف » ، أو « الراوى اليقظ » fresh narrator . ولكن برغم هذه الاستعارة المضللة فإن لوبوك نفسه كان واعياً كل الوعى بأنه فى روايات الضمير الغائب تتكامل النفس المصوَّرة figural psyche مع « إنسان ما آخر . . . ينظر من فوق كتفه » : « إن العين المبصرة هى مع أحدهم فى الكتاب ، إلا أن رؤيتها تزداد قوة ، وتضم الصورة أكثر ، وتصبح أكثر غنىً وامتلاءً ، لأنها تشمل ـ فى الوقت نفسه ـ صورة المؤلف بالإضافة إلى صنيعته . . لا أحد يراقب ، ولكن فى الحقيقة هناك الآن ذهنان فيما وراء تلك العين ؛ أحدهما هو ذهن المؤلف . . . »[٤٠] .

ويقفز هذا النص من لوبوك ليكون وصفا للموقف القصصى الدقيق الذى كثيرا ما نلقاه فى الحديث المجرَّب . إن مجرد الإصرار على حضور الراوى المتوارى عن الأنظار ، وعلى ازدواجية الرؤية التى تتبع ذلك أو غموضها ، يجعلان من الممكن تحديد هذا الأسلوب فى ترجمة الوعى بطريقة صحيحة . ومع ذلك فإن نقادا آخرين قد قبلوا بوجه عام مصطلح بيتش Beach « المؤلف من الخارج » Exit Author بوصفه شعارا للرواية الحديثة . ونتيجة لهذا التبسيط المخل ، فإنه يصبح أمرا عاديا أن نعدّ الذكاء المركزى هو الراوى ، أو أن نسلم بالإصرار على الاختفاء الكلى لأى راوٍ مهما يكن (ص ١٠٢) .

أما فيما يتصل بالباحثين الأمريكيين فلم يبدأوا ـ فى رأى كون ـ فى تحليل مشكلة ترجمة الوعى فى ضمير الغائب فى الرواية إلا مع الدراسات الأولى لرواية تيار الوعى . ويقترب دافيد داتشيز ، فى كتابه عن فيرجينيا ولف ، اقترابا كبيرا من تحديد الحديث المجرَّب عندما يتكلم عن « موازنتها بين الفكر التقريرى والتحويل المباشر غير المراجع للوعى » . ويبدو ، مع ذلك ، أنه يعد هذا من باب الأسلوب الخاص بفرجينيا ولف ، فلا يبين عن وعى بالتكنيك بشكل عام . أما ميلفين فريدمان ، فى كتابه « تيار الوعى : دراسة فى الطريقة الأدبية » ، فيذكر أن « أسلوب فلوبير » هو « الأسلوب الحر غير المباشر » ، وأنه خطوة رائدة لتيار الوعى ، ويلمح مرة أخرى إلى هذا التكنيك فى

علاقته بهنرى جيمس ، وفيرجينيا وولف ، وجيمس جويس (ص ١٠٣) .

وأهم من ذلك كله ، تحديد روبرت همفرى فى كتابه « تيار الوعى فى الرواية الحديثة » لتكنيك فى الرواية الحديثة يسميه « المونولوج الداخلى غير المباشر » ، الذى يختلف بشكل ملحوظ عن المونولوج العادى الذى يستخدم ضمير المتكلم ، « سواء فى الطريقة التى يعملان بها ، أو فى تأثيرهما الممكن » . وهو يعطى مثلا من « يوليسيس » و « مسز دالواى » ؛ ومن الواضح أنهما لم يكونا مألوفين فى الجهود المبذولة فى الموضوع فى فرنسا وألمانيا . ولذلك فإن همفرى قد اكتشف « الحديث المجرَّب » فى الإنجليزية ، ولكن لسوء الحظ فإنه غير واضح تماما فى وصفه للأسلوب . فعلى الرغم من أن « المونولوج الداخلى غير المباشر » يعطى القارىء « منظراً فيه حضور مستمر للمؤلف » ، فإنه مع ذلك « يقدم مادة غير متكلم بها ، كما لو كانت آتية مباشرة من وعى شخصياته » . ويقع همفرى ، خلال شروحه ، بين محاولة تطبيق معيار « المباشرة » والتراجع عن هذا التطبيق : « فالمؤلف يتدخل بين الشخصية والقارىء » ؛ « ما يقدم من الوعى هو مباشر » : الوعى (فى مثل من جويس) « لا يقدم أبدا مباشرة » : والمونولوج الداخلى غير المباشر « يأتى مباشرة من النفس »[٤١] .

إن السبب فى هذه التناقضات يرجع بشكل واضح إلى أن همفرى لم يقبض بشكل صحيح على الغموض الجوهرى فى هذا التكنيك القصصى . إن ترجمة أفكار الشخصية فى ضمير الغائب لا يمكن أن تكون مباشرة (الاقتباس المباشر فقط يمكن أن يكون) ؛ وليست هى كذلك غير مباشرة ، بما أن فعل التقرير معبر عنه بدون شك فى النص . ولهذا فإن مصطلح « المونولج الداخلى غير المباشر » مضلل ؛ فعلى حين أن المونولوج الداخلى مباشر فى المنظر نفسه بما هو حديث مباشر ، فإن « الحديث المجرَّب » ليس غير مباشر فى المنظر نفسه كحديث غير مباشر . إن الموازى لهذا الأخير فى ترجمة الوعى هو أسلوب يعطى فيه المؤلف تقريراً عن أفكار الشخصية ومشاعرها فى جمل تابعة تأتى بعد أفعال مثل : أمِلَ ، خافَ ، عرفَ ، تجاهلَ ، انتهى إلى ؛ وهو أسلوب كثيرا ما يشار إليه على أنه « تحليل داخلى internal analysis . ولكن « الحديث المجرَّب » erlebte Rede يقع فى مكان ما بين الحديث المباشر وغير المباشر ؛ أى أنه أكثر فى عدم مباشرته من السابق (الحديث المباشر) وأقل فى عدم مباشرته من السابق (الحديث المباشر) ، وأقل فى عدم مباشرته من الأخير (الحديث غير المباشر) .

ومن أجل البحث عن تسمية إنجليزية أفضل ، تتردد كون بين « الوعى المروى » narrated consciousness و « المونولوج المروى » narrated monologue ، وترى أن الأخير يعبر عن مباشرية (لحظية) الصوت الذى نسمعه ، على حين أن الأول يعبر عن الحقيقة الجوهرية التى مفادها أن الراوى ، وليس الشخصية ، فى الرواية ، يبث إلينا هذا الصوت . وهكذا ترى أن هذين المصطلحين سيحتفظان بالغموض الأساسى والتعقيد الجوهرى لهذا التشكيل الأسلوبى . ولما كان « الوعى المروىّ » يحمل تداعيا غير مرغوب فيه مع « تيار الوعى » فإن كون تفضل مصطلح « المونولوج المروىّ » (ص ١٠٣ ـ ١٠٤) .

٢ - ٦

وإذا كانت كون وبرينتن تتفقان فى كلامهما على النقطة الخاصة بعلاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل RST ، أو المونولوج المروىّ ، فإن النقطة الخاصة بكلامهما عن الوعى داخل هذا الأسلوب ، وكيفية تمثله أو ترجمته ، تحتاج إلى وقفة ، حيث تثير برينتن بعض الأسئلة فى هذا الصدد ، تؤدى بها إلى مناقشة الأسلوب الثانى « الإدراك المتمثل » represnted perception . ولكن هذا يحتاج إلى إلقاء الضوء على الأسلوب الأول من ناحية العلامات اللغوية التى تميزه ، والذى يشترك معه فيها الأسلوب الثانى فى الوقت نفسه . وبعد ذلك سيتضح الأسلوب الأخير فى سياقه وعلاماته اللغوية الخاصة به كذلك .

تقول كون إنه من خلال استخدام الحديث المجرَّب erlebte Rede يمكن للنص أن ينسج داخل عقل الشخصية وخارجه ، ويمكن له أن ينساب من الراوى إلى الشخصية ، ويعود ثانية من الشخصية إلى الراوى ، بدون انتقال ملحوظ . وبالسماح باستخدام الزمن نفسه لوصف وجهة نظر الفرد فى الواقع ، ووصف هذا الواقع نفسه ، فإن العالم الداخلى والخارجى يصبحان عالما واحدا ، حيث تلغى المسافة الواضحة بين الراوى وصنيعه ، ويلتحم مستويان لغويان فى مستوى واحد ، وهما الكلام الداخلى بتميزه الأسلوبى الشخصى ، وتقرير المؤلف شبه الموضوعى ، بحيث يبدو التيار نفسه ماراً من خلال الوعى الراوى والتصويرى . وهكذا فإن « الحديث المجرَّب » يستولى على روح المونولوج الداخلى وأسلوبه داخل بنية القصة المكتوبة بالضمير الثالث ، وفى الوقت نفسه يلقى بلحظية التجربة الحاضرة داخل الزمن القصصى الماضى (ص ٩٩) .

وكون معنية هنا بتحديد العلاقة بشكل صحيح بين المونولوج المروى NM ورواية تيار الوعى . وهى ترى وجوب الاتفاق على المصطلحات أولا ؛ وتشير إلى أن ثمة ميلا متزايدا فى الكتابات النقدية فى الخمس عشرة سنة (١٩٥٠ ـ ١٩٦٥) للتفريق بين مفهومى تيار الوعى والمونولوج الداخلى . وتكاد تجمع الآراء على أن تحديد « رواية تيار الوعى » يجب أن يتعلق بنوع فرعى sub — genre للرواية ، على حين أن « المونولوج الداخلى » يجب أن يتحدد بواحد من التكنيكات المتعددة المستخدمة فى الأغلب لنقل العالم الداخلى للشخصيات فى رواية تيار الوعى . وقد قال همفرى بذلك وإن كان بولنج Bowling ينظر إلى تيار الوعى بوصفه تكنيكا . ولكن الذى يجب أن نتحقق منه بوضوح أكثر هو أن « تيار الوعى » مصطلح عام جدا ، وانطباعى إلى حد كبير ، لا يعطى خطوطا عريضة لمقياس دقيق ، ولا يساعد على تقرير ما إذا كانت هذه الرواية أو تلك رواية من روايات تيار الوعى . إن المطلبين اللذين ينبغى وجودهما فى رواية تيار الوعى دائما هما : (١) أن تترجم الوعى مباشرة ، بدون حضور الراوى ؛ (٢) ألاّ تترجم الكلام ، ولكن مستوى « ما قبل الكلام » من الوعى[٤٢] .

وإذا تدبرنا للحظة ما يمكن أن تبدو عليه رواية تتبع هذين المعيارين معا ، اتضح لنا أنه سيكون عليها أن تنسخ على الصفحة المطبوعة ، بدون تدخل الراوى ، المحتوى اللا فعلى للعقل[٤٣] . وصحيح أن المرء يستطيع أن يكتشف عند بعض المؤلفين المحدثين شعوراً بأن اللغة

تقف عائقا دون الانسياب الإيقاعى والتخيل للوعى ، كما أن فى استخدامهم للنقط والشرط والأقواس وعلامات الترقيم الأخرى عرضا من أعراض هذا الميل للذهاب وراء اللغة ، ولكن الحقيقة التى لا تتغير هى أن الأدب يستخدم الكلمات ، ويترك للكاتب فقط هذين الاختيارين : أن يدع الشخصية تحكى ، أو يدع الراوى يقص .

وعلى حين أن المونولوج الداخل لا يستطيع أن يقدم كلام ما قبل الكلام عند متكلميه ، فهو يستطيع أن يتمثل مادة الوعى فى نظام منطقى بدرجة أو بأخرى . إن الخلل فى الكلام المنظم يمكن أن يحدث على مستويات مختلفة : (١) تسلسل عقلى من الأفكار يمكن أن يسلم إلى سلسلة متداعية من الأفكار ؛ (٢) ؛ المنطق النحوى للتركيب العادى يمكن أن يسلم إلى كلمات وجمل غير مرتبطة ؛ وأخيراً (٣) فإن الكلمات نفسها يمكن أن تنتثر إلى شذرات ويعاد تجميعها . وكل هذه الأساليب بالطبع مألوفة فى المونولوجات الداخلية عند جويس . والمشكلة فقط هى تقرير درجات الابتسار المطلوبة للمونولوج الداخلى الحقيقى ، . . . ومنذ أن راح البطل الملحمى « يسلّى نفسه بنفسه » se dista lui meme خلال وقفات وجيزة من مخاطبة النفس فى رواية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، حتى المونولوجات المسهبة لأبطال ستندال (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ، وتولستوى (١٨٢٨ - ١٩١٠) أو دوستيوفسكى (١٨٢١ - ١٨٨١) ، وأخيراً أعمال دوجاردى واشنيتسلر وذريتهم ، حيث ربما ملأت المونولوجات القصة كلها ـ منذئذ حدث تطور بعينه ، يمضى جنباً إلى جنب مع النزعة إلى جوانيّة internalization الأسلوب وإضفاء الطابع الدرامى عليه ، تتمثل فى هذه المونولوجات . أما فى رواية تيار الوعى ، فتصبح مناجاة النفس الصامتة هذه أكثر امتداداً أو أقل تماسكا ؛ وهى أقل اقتباسا بشكل واضح غالباً . ولكن هذه الاختلافات ، بصرف النظر عن أهميتها ، هى اختلافات فى الدرجة وليست فى النوع .

وبالطريقة نفسها لو أننا حددنا المونولوج المروى N M نحويا ، كما فعلنا من قبل (تمثل أفكار الشخصية فى ضمير الغائب وزمن السرد) ، فإنه يمكن تطبيق المصطلح على علامات التعجب الصامتة الموجودة فى القصص المبكر ، بالمعنى نفسه تماما الذى نطبق به المصطلح على التأملات المروية التى تنشر جناحيها على كل الروايات . . وهكذا فلا المونولوج الداخلى المباشر ولا المروى يمكن أن ينظر إليه على أنه تكنيك يتعلق برواية تيار الوعى بوجه أساسى . وغاية ما هنالك أنه كما كان الرمز فى القصيدة رمزاً قبل أن يضعه الرمزيون بزمن طويل فى مركز القصد من فنهم ، فإن المونولوج الصامت ، سواء بضمير المتكلم أو الغائب ، كان أسلوباً أدبياً مستخدماً منذ زمن طويل قبل أن يملأ جيل فيرجينيا وولف الكتب كلها بـ « بتفكير عادى فى يوم عادى » an " ordinary mind on an ordinary day "(ص ١٠٧ ـ ١١٠) .

٢ - ٧

وما أن انتهت كون من حل إشكالية المونولوج المروى N M مع رواية تيار الوعى ، حتى بدأت فى محاولة تبين إمكان ترجمة مثل هذه الأفكار والمشاعر لدى الشخصية كما هى فى تشكيلها غير الواضح فى عقلها من خلال المونولوج المروى . وهى ترى أنه لما كان الصوت الاستعارى figural غير مقتبس مباشرة ، كما هو فى المونولوج الداخل ، فإن هذا التكنيك يسلم نفسه بشكل أفضل إلى عتبات دنيا الوعى . إنه يستطيع أن يعطى تمثلا أكثر إقناعاً لذلك الجزء من النفس البشرية المخبأة من العالم ، ونصف المخبأة من النفس الرقيبة . إن هذا التكنيك يستطيع أيضاً أن يظهر العقل ـ على نحو أكثر قابلية ـ بوصفه مستقبلا للصور المارّة و « الانطباعات الحسية » أكثر من أفضل المونولوجات البلاغية التى تستخدم ضمير المتكلم . ولكن فى اللحظة التى ينفصل فيها السرد عن تسلسل الأفكار المشكّلة فى عقل الشخصية ، فإن صوت الراوى يُسْمع أكثر وأكثر ترددا ، معترضاً بجمل من مثل « بدا له » أو « سمع بالكاد » . وبهذه الطريقة يدخل المونولوج المروى N M تدريجاً فى ظلال التحليل الداخلى ، حيث يعطى المؤلف تقريراً عن الحياة الداخلية لأبطاله ، جاعلا أكثر الأفكار إبهاما قابلة لأن تصاغ فى لغة ، ومترجماً عالماً داخلياً إلى تراكيب لغوية قابلة للإبانة عن نفسها (ص ١١٠) .

ولكن برينتن تلاحظ أن ما لم يدرس دراسة جيدة حتى الآن فيما يتصل بهذا الأسلوب هو مدى وعى الشخصية أو عمقها الذى يمكن أن يُتمثّل . هل يمكن أن يتمثل المستويات السفلى وربما غير المنعكسة من الوعى ، من مثل الإدراكات الحسية ، ومن ثم يقدم بديلا للوصف القصصى الخالص ؟ (ص ٣٦٤) . ومن الواضح أن الفقرة السابقة من كون تقترب من الإجابة عن تساؤلات برينتن ؛ ولكن الحقيقة أن الأخيرة فى ذهنها أسلوب آخر عرفه النقاد منذ زمن طويل أيضاً ولكن لم تشر إليه كون فى مقالتها ، على قربه الشديد من الأسلوب الأول الذى نسبت إليه بعض صفات الأسلوب الآخر فى الفقرة السابقة ، خصوصاً تلك المتصلة بـ « عتبات دنيا الوعى » ، و « العقل فى استقباله للصور العابرة » ، و « الانطباعات الحسية » .

ترى برينتن أن ستيفن أولمان (١٩٦٤) يزعم فى دراسته لتطور أسلوب « الكلام التقريرى » reported speech فى روايات فلوبير ، أن العائق الأساسى الذى حال بين فلوبير وأن يجد طريقه إلى أسلوب الموضوعية الفنية artistic impersonality هو إخفاقه فى أن يرد الوصف الفيزيائى إلى « كلام وفكر متمثل » RST . وعلى الرغم من ذلك ، ترى برينتن أنه فى أعمال مختارة من جيمس جويس ، ود . هـ لورانس ، وفيرجينيا وولف ، وكاترين مانسفيلد ، وجويس كارى ، تنهض صفحات كثيرة لتتمثل الظواهر الطبيعية بما هى مدركات حسية تحدث فى وعى الشخصية ، على حين تحتفظ بصوت المؤلف وزمنه . وتقول برينتن إنها سوف تسمى هذه الصفحات « الإدراك المتمثل » RP ، وإنها سوف تفحص فى مقالتها مضامين هذه الصفحات وملامحها اللغوية ، واستخداماتها الأدبية ، بالمقارنة بمقابلها الخاص بأسلوب « الكلام والفكر المتمثل » . وهى تفعل ذلك لتنتهى إلى طرح السؤال عما إذا كان هذان الأسلوبان جزئين متميزين من أسلوب واحد متماسك . (ص ٣٦٤) .

ومن أجل توضيح ذلك نقدم العلامات اللغوية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل من خلال أمثلة مقتبسة من روايات عالمية اقتبستها برينتن ، وأمثلة أخرى نقتبسها من يوسف إدريس ، مشيرين إلى بعض الاختلافات الممكنة بين العربية والإنجليزية فى هذا الصدد .

٢ - ٨

يتميز أسلوب الكلام والفكر المتمثّل RST بأنه يقع بين الحديث المباشر وغير المباشر ، وليس خليطاً خاصاً منهما ، كما نظر إليه فى المناقشات المبكرة التى دارت حوله فى نهاية القرن الماضى . وفيه الأزمنة المتناوبة ، وضمائر الغائب الخاصة بالحديث غير المباشر ؛ وفيه الجمل غير القابلة للتضمين ، والزمن الحاضر ، وأسماء الإشارة المكانية (ظروف المكان) الخاصة بالحديث المباشر ؛ وفيه الجمل الاعتراضية ، من مثل : شعر ، فكر ، قال . هذا فى الإنجليزية بطبيعة الحال ، حيث تعد جملة « قال » he said بعد ذكر مقول القول جملة اعتراضية ، وكذلك جملة « فكّر » و « شَعَرَ » ، بعد ذكر مضمون الفكرة أو الشعور فى اقتباس مباشر . أما فى العربية فليس فيها هذا التركيب بشكل أساسى . وقليلا جداً ما يستخدم الكتاب فى القصة هذا التركيب إلا إذا كان الأمر يتعلق بحوار مباشر بين الشخصيات ، أو ربما ورد تقليداً للجملة الإنجليزية وترجمة لها . المهم أن المؤلف لا يقدم فى هذا الأسلوب ــ مستخدماً العلامات اللغوية السابقة ــ كلام الشخصية فى اقتباس مباشر ، ولا هو يقرر بشكل تفسيرى ، أو يعيد صياغة كلام الشخصية وفكرها على نحو ما هو موجود فى السياق غير المباشر ؛ وهو أيضاً يتجنب تقديم الأفكار ككلام داخل كما يوجد فى تيار الوعى . إنه ، بدلا من ذلك ، يتمثل الأفكار التى يمكن أن تكون غير مصاغة أو غير متلفظ بها من قبل الشخصية ، الأفكار التى هى « قاب قوسين من التكلم بها » (ص ٣٦٦) .

وعلى الرغم من أن ثمة صفحات يمكن أن تغمض فى نسبتها إلى أسلوب « الكلام والفكر المتمثل » و « السرد الخالص » ، فإن المرء ما يزال يستطيع أن يرى فيها ملامح تركيبية ودلالية متميزة ، تجعل نسبتها إلى الأسلوب الأول واضحة . والنص التالى من رواية كاترين مانسفيلد « حفل الحديقة » يبين كثيراً من هذه الملامح :

(١) هى لم تتخيل أبداً أنها سوف تبدو على هذا النحو . هل أمها على حق ؟ فكرت . والآن تمنّت لو أن أمها كانت على حق . (١٩٧٠ : ٧٩ ــ ٨٠) .

أولا ، نرى أن ضمير الغائب « هى » هو موضوع الوعى ، الذى أطلقت عليه كون (١٩٦٦ : ٩٩) « النفس المجرِّبة » experiencing self ، ورمز به بانفيلد إلى النفس (١٩٧٨ : ٢٩٠) ، وهو الذى يُشير إليه المحتوى التعبيرى للجمل ، ومع ذلك فإن المشار إليه فى الكلام العادى ليس ضمير الغائب ولكن ضمير المتكلم . وعلاوة على ذلك فإن ضمير الغائب ، فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل ، يشير ، عموماً ، إلى النفس أكثر منه إلى اسم الشخص . إن ضمائر الغائب المنعكسة يمكن أن ترد حتى عندما لا يكون هناك ضمير غائب فاعل للجملة ، أو ربما كان ضمير الغائب جما بدون أى شبهة فى الكلام أو الفكر المتزامنين معه .

ثانيا ؛ إن زمن الحكاية الماضى وأسماء الإشارة إلى الزمن الحاضر والمستقبل تكون متزامنة (والآن تمنت لو أن أمها كانت على حق) . إن هذه الإشارات تمثل اللحظة المكانية والزمانية لفعل الوعى الصادر من الشخصية . وهذا التزامن يمكن التعبير عنه ــ فى أوضح عبارة ــ بوصفه مزامنا للحظة الوعى تجاه حدث فى زمن الحكاية الماضى .

ثالثا ؛ وربما وردت فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل RST الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات التعريف وغيرها من الجمل الاسمية المعرّفة ، التى ليس لها مشار إليه فى الكلام السابق عليها . . . ، ولهذا فإن الشخصيات الأخرى غالباً ما يشار إليها بالضمائر أو بالألقاب التى تبين صلتها بالنفس . ومن أمثلة ذلك « الأم » فى المثال السابق . وسوف نرى فى القصة التى سنحللها من إدريس أن الزوجة لم تشر إلى زوجها باسمه ، بل استخدمت الضمير « هو » ، واستخدمت كلمة « الزوج » . كذلك أشارت إلى اسم الرجل الآخر بضمير الغائب ، وبكلمة « الآخر » .

رابعاً ؛ يحتوى أسلوب RST على جمل الاقتباس المباشر غير التضمينية ، والمستقلة . وتتميز هذه الجمل غالباً بمحتوى تعبيرى أو عاطفى منسوب إلى النفس . إن الاستفهام البلاغى والجمل ذوات الظروف المطلقة (أبداً) أو أدوات الربط الاستهلالية (And) ، كما فى المثل السابق ، هى أمثلة على ذلك . وربما احتوى هذا الأسلوب أيضاً على تركيبات تعبيرية ، من مثل الجمل والعبارات الاعتراضية ، والجمل التعجبية ، وزوائد الكلام ، والتكرارات أو الترددات hesitations ، والجمل الدالة على التمنى ، أو الجمل غير الكاملة . ولا يمكن أن ترد واحدة من هذه جميعاً فى الجمل التابعة Subordinate clausesفى الكلام غير المباشر .

خامساً ؛ وبالإضافة إلى التركيبات النحوية والعاطفية المنتسبة إلى الشخصية ، فإن الصفحات المكتوبة فى هذا الأسلوب تحتوى على عبارات ذوات مفردات بعينها ، تعبر عن عواطف الشخصية ومواقفها ، وأحكامها ، وتقديراتها ، واعتقاداتها ، كما تعبر الشخصية عن « معناها المعرفى والحكمى » (فيلمور ١٩٧٤ : ١٦) . وتشمل هذه الملامح الدلالية بعض الصفات النوعية ، من مثل (عزيز ، طيب ، ملعون) ، وغيرها من النعوت ، وبعض الظروف ، من مثل (احتمالا ، يأسا) والألقاب الشخصية والكنى ، وصفات نابعة من الموقف ، من مثل (أحمق ، ساذج) .

سادسا ؛ فى أسلوب RST ، تقع أفعال الوعى أو التواصل فى موقع اعتراض : (هل أمها على حق ؟ فكّرت) . وتقول كيث هامبورجر إن « عناصر الفعل الداخل ، من مثل : فكر ، اعتقد ، شعر ، هى علامة على السرد» (١٩٧٣ : ١٣٤) . ويمكن أن تعد من ميزات هذا الأسلوب فى العربية ، فى مثل هذه الجملة من إدريس : « اضطربت . ماذا لو عرف ؟ » (بيت من لحم : ٣٧) . وأخيراً ؛ ربما تميز هذا الأسلوب بخاصة سلبية ، هى أنه لا يشمل إشارات للوظيفة التواصلية للغة ؛ فلا أوامر مباشرة ، أو نداء فى ضمير المخاطب ، ولا ظروف ، مثل : فى الواقع - بصراحة ، ولا إشارات إلى لهجة الشخصية أو طريقة نطقها غير العادية ، ولكن ربما وردت عبارات نادرة فى مفرداتها ، أو كلمات عامية ، أو ذوات رطانة خاصة (ص ٣٦٦ - ٣٦٧) .

٢ ــ ٩ الوظيفة الأدبية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل (علاقة القاص بالشخصية)

قامت كون فى بداية مقالتها (١٩٦٦) بتحويل ضمائر الغائب إلى

ضمائر المتكلم ، كما غيرت الزمن الماضى إلى المضارع ، فى بعض أمثلة مكتوبة أصلا بأسلوب المونولوج المروى NM ، وذلك كى تؤكد خصائص هذا الأسلوب ، حيث نجد - بعد تحويل الضمائر والزمن - الصوت الداخلى للشخصية فى اقتباس مباشر . ولكن من ناحية أخرى لا تتوقف الفروق عند هذه التفصيلات النحوية ؛ فلو أبقينا الأسلوب فى شكله المحوَّل لتقل إلينا أفكار الشخصية وليس أفعالها . وسوف يبدو المونولوج الداخلى مرتبطا بأفعال الشخصية كما تمارسها ، وهو ما سوف يبدو غير واقعى ، وربما كان مثيرا للسخرية ، حيث إن القارىء سيرى المنظر خارج وجهة نظر البطل المستعيد لذكرياته عبر فترة من الزمن تفصل بين النفس الراوية والنفس المجربة (ص ٩٧ - ٩٨) . وترى كون فى موضع آخر من مقالتها أن تأثير استخدام مؤشرات الزمن والمكان للحديث المباشر فى المونولوج المروى واحد من أكثر الأدوات المتاحة للروائى قوة من أجل وضع وجهة النظر داخل نفس شخصياته فى موضعها[٤٤] . ولنعط مثلين من إدريس أحدهما مصطنع والآخر حقيقى .

عندما ما يُنْقَل خبر فى حديث غير مباشر ، فإن ظروف الزمان والمكان عادة ماتُغيَّر لتلائم وجهة نظر ناقل الخبر . فالجملة : « قال : لم آت هنا أمس » ، عندما تنقل فى زمن آخر ومكان آخر ، سوف تصبح « قال إنه لم يكن قد ذهب إلى هناك فى اليوم السابق » . وأما فى المونولوج المروى NM فسوف نجد : « لم يكن قد حضر هنا أمس » .

والمثل الآخر من إدريس من قصة « على ورق سلوفان » (بيت من لحم : ٥٧) : « إن كل ما تتمناه الآن أن يحادثها هذا الرجل المقدس ، وأن يعترف أمام الناس أنها له زوجته ، وإنه لمروع أن يعترف بها فعلا كحبيبته ، غفرانك وعفوك . . . »

هنا نرى أن وجهة نظر المؤلف تقترب اقتراباً شديداً من وجهة نظر الشخصية ، على حين أن معلومات الراوى محدودة بذهن الشخصية وحقل إدراكها فى لحظة السرد . فالزوجة هنا لا تقدم تبريراً لوجهة نظرها كما فعلت فى مواضع أخرى من القصة ، كما أن المؤلف لا يحاول أن «ينتقم » من الشخصية أو « يسخر » منها ، أو حتى « يتعاطف » معها ، بل الأقرب أنه « يسمع لها » أو قل إنه « ينطق » بلسان حالها . ونحن نعرف أن « الرجل المقدس » زوجها ، لم يعلم ، ولن يعلم ، بهذا السر بين الزوجة والمؤلف . ولكننا نجد أن الأخير أغرقنا فى لجة اللحظة (هنا والآن) داخل الوعى المجرِّب (ص ١٠٥ ــ ١٠٦) .

وهكذا يمكن لأسلوب الفكر والكلام المتمثل التغلب فنيا على حدود الراوى الواحد ، ومن ثم التغلب على وجود وجهة نظر واحدة فقط فى النص . إن الراوى ، فى الحقيقة ، يكاد يختفى كلية بما هو متكلم مفرد ، ويحل محله وجهات نظر مختلفة ، تمثل أكثر من وعى واحد ، معروضة بشكل مباشر فى السرد بضمير الغائب . وأسلوب RSTيصور هذا بشكل أكثر مباشرة ، وبواقعية ومدى وعمق أكبر مما يفعل الاقتباس المباشر أو المونولوج الداخلى ؛ حيث تقف الكلمات قاب قوسين من التحقق اللفظى ، وحيث لا قطع فى السرد ، وليس ثمة متكلمون جدد . وعلى حين تقدم وجهات النظر المختلفة ، فإن صوت المؤلف « يتكلم » فى هذه الأثناء ، ويتحقق وصف للحدث ذو بعدين : بعد المؤلف وبعد الشخصية . وهذا الأسلوب هو الوحيد القادر على مزج الاثنين بحرية ، ومن ثم بدون الإحساس بالانتقال ، حيث لا يوجد فاصل فى نقطة الاتصال بين المونولوج المروى والسياق القصصى (كون ١٩٧٨ : ١٠٣) . ونتيجة لهذا فإن عالمى الشخصية الداخلى والخارجى يمكن أن يكون بحق عالماً واحدا (ص ٣٦٨) . وإذا كانت بريتنن قد اعتمدت فى كلماتها الأخيرة على كون فى مقالتها الثانية ، فسوف نرى أن التوحيد بين عالمى الشخصية من الوظائف التى تنسبها بريتنن إلى الأسلوب الثانى ، أى « الإدراك المتمثل » RP .

ويضاف إلى ما ذكرنا عن علاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل ما قالته كون (١٩٦٦) من أن المونولوج المروى NM ، وهو المونولوج الداخلى نفسه ولا سواه ، يفترض وجود صوت داخلى يخاطب به الوعى نفسه . وراويه هو ، بمعنى ما ، محاك لتعبيرات شخصيته الصامتة . إن هذه الصفة المحاكية[٤٥] للمونولوج المروى قد تأكدت على يد منظريها المبكرين (ص ١١٠) .

والمحاكاة الآن تنطوى على إمكانتين أساسيتين : (١) الاتحاد مع الموضوع (موضوع الوعى) ، حيث يحس المحاكى بشعور الشخصية نفسه ، و« يصبح » الشخص الذى يحاكى ؛ أو (٢) الوقوف على مسافة من موضوع الوعى ؛ وهذا تحقيق وهمى للشخصية ، يقود إلى الكاريكاتير . وطبقا لذلك ثمة اتجاهان متميزان ومفتوحان للمونولوج المروى ، اعتماداً على الميل المحاكى السائد : الغنائى أو الساخر . فجويس ، على سبيل المثال ، يروى مونولوج ستيفن غنائياً ، ومونولوج جيرتى ماكدول بشكل ساخر . وفرجينيا وولف و د . هـ . لورانس يستخدمان هذا الأسلوب بصورة جدية ، على حين يستخدم الإمكانتين كل من فلوبير ، وتوماس مان ، وموسيل Musil (ص ١١٠ ــ ١١١) . وتشير بريتنن إلى النقطة نفسها عندما تقرر أن أسلوب الكلام والفكر المتمثل يسهم فى الحد من شخصية المؤلف ، ويفقده سيطرته المركزية فى النص القصصى . . . كما أن استخدام هذا الأسلوب يمكن أن يعكس اتفاق المؤلف العاطف مع الشخصيات ، أو موقفه الساخر منها (انظر أيضاً كون ١٩٧٨ ص ٣٦٨) .

على أن درجة التداعى أو التباعد بين المؤلف وصنيعته ــ كما تقول كون ــ ليس دائما من السهل الإمساك بها . ولذلك فغالبا ما يحتفظ أسلوب المونولوج المروى بغموض أكثر عمقاً من الأساليب الأخرى فى ترجمة الوعى ؛ وعلى القارىء أن يعتمد على السياق ، وظلال المعنى ، والألوان ، ومؤشرات أسلوبية أخرى أكثر دقة ، لكى يقرر المعنى العام للنص . إن هذه المراوغة ربما تكون واحدة من أكثر النقاط الجوهرية جذباً فى هذا الأسلوب القصصى ، سواء فيما يتصل بالروائى أو الناقد . ولكن على حين يستطيع الروائى بسهولة أن يستغنى عن الوعى النقدى بالمونولوج المروى NM ، فإن الناقد ربما وجده مساعدا له من أجل فهم لغة القص فهما أوضح . (ص ١١٢) .

٢ - ١٠ مشكلات فى تمثل الإدراكات

تطرح بريتنن سؤالين مهمين للإدراك المتمثل بناء على فحص أسلوب الكلام والفكر المتمثل : الأول ؛ ما مستويات الوعى التى يفترض أن هذا الأسلوب RST ، أو الحديث المجرَّب ، يتمثلها ؟ هل يتمثل فقط الأفكار والكلام المسموع ، أو يتمثل كذلك المستويات

السفلى من الوعى والإدراكات والأحاسيس ؟ والسؤال الثانى ؛ هل على الباحث أن يحصر هذا الأسلوب وكذلك أسلوب الإدراك المتمثل فى ذلك السياق الذى يعرض معظم العلامات اللغوية للأسلوب ؟ ويقول كورودا الذى سأل السؤال الأول (١٩٧٦ : ١١٩) : « ولكن إذا قررنا أن نعتمد على التفسير الدلالى أو الأدبى للنصوص ، فإن رسم حدود أسلوب الكلام والفكر المتمثل يصبح صعباً » . وتتساءل كون أيضاً عما إذا كان يجب أن يحتوى الأسلوب على أى « رؤية للواقع ليست هى رؤية الراوى ، ولكنها رؤية الشخصية فى القصة ، المسماة « الرؤية مع » vision avec ، التى لا تلتزم بالضرورة بمعايير لغوية محددة » (١٩٧٨ : ١١٠) . فهل ينبغى إذن أن يكون الأسلوب من الرحابة بحيث يتسع ليشمل كل الجمل المنسوبة إلى عقل الشخصية ، حتى لو غابت العلامات اللغوية المحددة ؟ (ص ٣٦٨) .

والحقيقة أن هذه مشكلة جديرة بالنظر ، خصوصا إذا لاحظنا مثلا أن يوسف إدريس يستخدم ضمير المتكلم داخل القصص المكتوبة فى أسلوب المونولوج المروى بشكل واضح ، ومع ذلك ينجح فى تمثل عقل الشخصية وإدراكها . ويتساءل المرء عن علاقة الضمائر ببعضها البعض فى مثل هذا السياق ؛ كما أن خصوصية كل لغة لا شك أن لها دخلا فى هذه النقطة . ولا شك أن الكتّاب هم أكثر قدرة على الإمساك بخيوط فهم داخل اللغة . ومن ناحية أخرى ليس من الضرورى أن يكون استعمال ضمير الغائب دليلا على أن القصة مكتوبة فى أسلوب المونولوج المروى أو الإدراك المتمثل ؛ فمثلا أيام طه حسين مكتوبة بصيغة ضمير الغائب والزمن الماضى ، ولكنها لا تجرى على هذا الأسلوب . ولكن ربما اتصلت المشكلة هنا بنوع الوعى المتمثل فى القصة .

٢ - ١١ الوعى المتعكس والوعى غير المنعكس

وتلجأ برينتن إلى كورودا الذى يفرق بين مستويين من الوعى : الوعى المنعكس ، والوعى التلقائى أو غير المنعكس (١٩٧٦ : ١٢١) . وتفريعا على هذه التفرقة يعرِّف بانفيلد الوعى المنعكس بأنه « إحساس ، أو إدراك ، أو خبرة » (١٩٧٧ : ٨) ، ويحصر الإدراك المتمثل فى التعبير عن الوعى غير المنعكس . أما أسلوب الكلام والفكر المتمثل فيحصره فى التعبير عن الوعى المنعكس . ولكننا سنرى أن الإدراك المتمثل يمكن أن يكون منعكسا أو غير منعكس . وتقترح برينتن — دون إيراد أدلة — أن الفكر المتمثل يمكن أن يكون أيضا غير منعكس ومنعكسا ؛ فربما ورد على « عقل واحد » منا خاطر بدون أن ينعكس عليه . ويتفق النقاد ، فى الحقيقة ، على أن من فضائل أسلوب الكلام والفكر المتمثل أنه — كما ذكرنا من قبل — يسمح بالتعبير عن أفكار الشخصية غير المنطوقة ، وغير المعبر عنها ، أو غير الداخلة فى نطاق الوعى (ص ٣٦٨ - ٣٦٩) . إن المؤلف يختار ، ويأمر ، ويعبر عن المادة غير المشكّلة فى وعى الشخصية . وكون تمد قوة هذا الأسلوب إلى تمثل الأفكار غير المنعكسة — كما أشرنا من قبل .

إن الإجبار الوحيد الموضوع على الوعى المعبر عنه فى كل من الأسلوبين ، هو أن الشخصية يمكنها أن تحضر هذا الوعى إلى مستوى الإنعكاس ، وأن يكون هذا الوعى داخل ممكنات الشخصية المعرفية .

وربما كان من الأفضل أن نسمى الإدراك المنعكس المتمثل بالتفكير المنعكس ؛ إنه فكر عن إدراك يحدث ، إما متزامنا مع الإدراك ، أو على أثره .

وبالمثل فإن الكلام المتمثل يمكن أن يسمى فكرا متمثلا ، أو كلاماً تحدد من خلال أفكار الشخصية . وتعبر برينتن عن رغبتها فى التفريق بين الفكر المتمثل والإدراك المتمثل ؛ لأنهما ينجليان بحق عن فروق لغوية ووظيفية ، ويتميزان حقا بمحتوى يختلف فى كل منهما . إن الإدراك المتمثل يتعامل مع العالم الخارجى ، على حين يتعامل أسلوب الكلام والفكر المتمثل مع العالم الداخلى لمشاعر الشخصية وأفكارها (ص ٣٦٩) .

وكما أثارت كون السؤال عن العلامات اللغوية فى الأسلوب الأول RST وردده برينتن ، فإن الأخيرة تثير السؤال نفسه مرة ثانية فيما يتعلق بالأسلوب الثانى RP والأول معا . ولكنها ترى أن مثل هذا السؤال أقل أهمية من السؤال عن الوعى غير المنعكس . إن العلامات اللغوية هى التجليات السطحية لشريحة تحتية من الأسلوب ؛ ولهذا فإن الباحث يستطيع أن يحصر بشكل مصطنع الأسلوبين إذا أصر على وجود كل العلامات اللغوية للأسلوب . ولما كنا نتعامل هنا مع « الأسلوب الأدبى » ، فإن علينا أن نبدأ بالعلامات النحوية الخاصة بالتركيب ، والعلامات الدلالية المحددة بوضوح ، أو قوائم المفردات ، والإشارات الشكلية فى السياق . وعندما نفتقد هذه العلامات فإن الصفحات المكتوبة فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل وأسلوب الإدراك المتمثل يمكن أن ترسم حدودها أحيانا عن طريق المعنى ، أو المضمون ، أو وجهة النظر ، وإلا ظلت غامضة . وهذا ما أشارت إليه كون فيما يتصل بالأسلوب الأول من قبل ، كما ذكرنا ، ولكن برينتن ترى أن الإدراك المتمثل ، مع ذلك ، ينجلى عن معظم العلامات اللغوية الموجودة فى الأسلوب الأول ، كما يحتفظ ببعض العلامات الخاصة به (ص ٣٦٩ - ٣٧٠) .

٢ - ١٢ الإدراك المتمثل represented perception

إن الإدراك المتمثل أسلوب أدبى يعبر فيه المؤلف عن إدراكات الشخصية للعالم الخارجى بشكل مباشر كما تحدث فى الوعى ، بدلا من أن يصف هو هذا العالم[٤٦] .

وباستخدام هذا الأسلوب يتجنب المؤلف التقرير غير المباشر للإدراكات ؛ فيستطيع أن يصوغ بالألفاظ الإدراكات دون أن ينطوى ذلك على أن الشخصية نفسها قد صاغتها . ولما كانت الإدراكات مشكلة من مشكلات المحاكاة mimesis ، فإنها ليست لفظية أو تحتوى حتى على إمكانية كونها لفظية . وهذا الاعتبار له أهميته عندما نترجه إلى مشكلة لغوية ، فالإدراكات لا يمكن أن تقتبس اقتباساً مباشراً من الوعى . وفير Fehr (١٩٣٨ : ٩٨) يقدم الأمثلة التالية :

(أ) « ها قد جاء جاك » — قال فريد .
(ب) وعند الالتفات رأى فريد جاك آتيا عبر الشارع تجاهه .
(ج) « انظر ! » - التفت فريد . كان جاك يعبر الشارع متجها ناحيته .

إن الجملة (أ) يمكن أن تفسر ككلام عن إدراك ، ولكنها ليست نقلا لهذا الإدراك ؛ أما الجملة (ب) فهى تقرير عن إدراك ؛ وأما الجملة (ج) فهى إدراك متمثل .

ومن ناحية أخرى ، فالكلام ، الذى هو لفظى ، يحدث بشكل طبيعى فى صورة اقتباس مباشر . أما الفكر ، فبرغم كونه غير لفظى ، فهو يبدو ممكنا مثل الكلام ؛ فعندما يُنظَر إليه على أنه كلام ، أو تواصل ذاتى ، أو مونولوج داخلى ، يكون قابلا للحدوث فى شكل اقتباس مباشر . ويمكن أيضاً أن نعبر عن الفكر فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل بدرجة كبيرة من الصفة المحاكية . وأخيرا فإن كلا من الكلام والفكر يمكن تقريرهما بشكل غير مباشر فى جمل « أنْ » ، that - clauses . ومن أجل تمثل إدراكات الشخصية فإن اللغة تقدم ، فى تشكلها المحاكى المحدود ، اختيارات أقل من تلك التى تقدمها فى تمثل كلام الشخصية وفكرها . وباستثناء الإدراك المتمثل ، لا يبقى ممكنا إلا تقرير أو وصف من المؤلف . وهنا ، ربما أعطى المؤلف تقريرا عن الإدراك من زاوية خارجية ، مستخدما أفعالا مثل : نظر ، حدق ، راقب ، استمع ، أو من زاوية داخلية ، مستخدما أفعالا مثل : رأى شمّ ، سمع ، أدرك ، وَعَى . وفى كلتا الحالتين ، فهو يستطيع أن يعطى تقريرا عن الإدراك فقط فى سياق غير مباشر . ومع ذلك فإن الإدراك المتمثل يعطينا وسيلة للتصوير المباشر لإدراك الشخصية فى النص الأدبى . إن نظر الشخصية ، أو سمعها ، أو شمها ، أو بشكل أكثر ندرة ، لمسها أو ذوقها ، يمكن أن تُمثَّل بشكل مباشر على أنها وعى ، منعكسا كان أو غير منعكس (٣٧٠ - ٣٧١) .

إن الروائيين المحدثين من أمثال كاترين مانسفيلد ، وجيمس جويس ، وجويس كارى ، ود . هـ . لورانس ، وفيرجينيا وولف ، يستخدمون الإدراك المتمثل تقريبا ، وبالدرجة نفسها من استخدامهم أسلوب الكلام والفكر المتمثل . وقد فحصت برينتن أعمال هؤلاء الكتاب . وسوف نعطى هنا مثلا من إدريس بعد قليل .

٢ - ١٣ العلامات اللغوية للإدراك المتمثل

يكشف الإدراك المتمثل عن كثير من العلامات اللغوية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل ؛ فضمير الغائب بمثابة إشارة مشتركة بينهما إلى وعى الشخصية . ولما كانت الشخصية لا تظهر عادة فى إدراكها الخاص للعالم الخارجى ، فإن ضمائر الغائب البسيطة (هو - هى) لا تتردد كثيرا ، على حين أن ضمائر الملكية تتردد كثيرا . وقد أشرنا إلى احتمال ورود ضمير الغائب جمعا دون أن يعنى ذلك أن أصحاب الوعى كلهم يدركون شيئا واحدا فى الوقت نفسه ، وربما كان الوعى عاما أو حتى متخيلا .

إن التزامن بين علامات الزمن الماضى والزمن الحاضر يحدث فى الإدراك المتمثل ، برغم أنه ربما لا يحدث بالدرجة نفسها فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل . . . كما أنه من المهم فى الإدراك المتمثل أن يرد الزمن الماضى مع ظروف مكانية معينة ، تحدد الوصف القصصى فى عالم وعى الشخصية . ويظهر الماضى المستمر ، وهو شكل خاص بالتزامن ، فى أمثلة الإدراك المتمثل . ويؤكد فير (١٩٣٨ : ١٠١) أن وجود شكل الفعل المستمر ضرورى لكى يعد نص من النصوص ضمن أسلوب الإدراك المتمثل . وفى رأيه أن هذا الفعل يساعد على وضع الإنسان فى وسط العملية الإدراكية .

ويتكون الإدراك المتمثل أيضا من جمل غير قابلة للتضمين ، ذات تركيبات تعبيرية (وصفية) . وربما احتوى على كلمات اعتراضية ، أو زائدة ؛ كما أن الجمل الناقصة تتردد كثيرا فى هذا الأسلوب ؛ وكذلك التكرار شائع فيه .

إن جمل الإدراك المتمثل يمكن أيضا أن تتكون من خيوط من التركيبات المتعلقة ببعضها البعض ، أو التعبيرات ، التى تؤدى أحيانا إلى ذروة . وهذا مثل من يوسف إدريس (على ورق سلوفان - « بيت من لحم » : ٥٥) .

« هذه كائنات رفيعة طويلة أخرى ، بالغة الحذق والنشاط ، تلتف على بعضها البعض ، تستدير ، تنحنى ، تلتقط ، تلضم ، تخيط ، تمسك ، تجفف ، تفرق ، تتجمع ، تتحسس ، تتداخل ، تندس ، الآلات فى قبضتها تتحول كائنات حية ، وكأن أصابعه تتشكل على هيئة آلات » .

أما الأسئلة وكلمات التعجب فقليلة ، مع ذلك ، فى هذا الأسلوب . وإن كان بانفيلد يذهب إلى أن كلمات التعجب يمكن أن تقرأ فقط على أساس أنها وعى منعكس ، أى متصلة بالعالم الداخل ؛ ولهذا فهى كلام وفكر متمثل ، وليست إدراكا متمثلا . ولكن برينتن ترى أنها لما كانت تتصل بإدراكات العالم الخارجى فهى تعدها إدراكا متمثلا (٣٧٤ - ٣٧٦)

٢ - ١٤ العلامات اللغوية التى ينفرد بها أسلوب الإدراك المتمثل

إن الملامح الدلالية للأسلوب أكثر انتشارا فى الإدراك المتمثل من انتشار العلامات النحوية المتصلة بالتركيب فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل . ومع ذلك فإن مجموعة المفردات التى تنقل « المعنى الحكمى أو المعرفى » للشخصية أكبر فى الإدراك المتمثل منها فى الكلام والفكر المتمثل ؛ وهى تشمل الصفات ، والأفعال ، والمصادر . وعلى الرغم من أن الملامح الدلالية لهذه المفردات من الصعب تحديدها بدقة ، فإنها دائما تعبر عن شىء أكبر من المطلوب فى الوصف البسيط . إنها تعبر عن تقييم الشخصية ، وتقديرها وتوصيفها ، أو رأيها فى العالم من حولها . ولذلك تكثر الصفات التقويمية أو الذاتية فى الإدراك المتمثل (ص ٣٧٥ - ٣٧٦) وكلها خاص بالشخصية ، وليس بالمؤلف ؛ فمثلا فى هذه العبارة من قصة إدريس نفسها (ص ٥٧) : « . . . فهذه العزيزة أقدامه » - تنتمى إلى الشخصية لا إلى إدريس . وفى مناقشة طريفة جدا للإدراك المتمثل عند فلوبير ، يحدد باسكال (١٩٧٧ : ١٠٥ - ١١٢) أوصافا معينة عند فلوبير يراها عيبا ، ويسميها « الاغتصاب السردى » ، وإن كانت برينتن ترى أن تسميها « الاغتصاب من المؤلف » ؛ فلأن فلوبير كان يحب الأسلوب ، فإنه كان يسمح للغته ووجهة نظره من حين إلى آخر أن تحتل مكان لغة الشخصية ووجهة نظرها فى صفحات يرمى فيها إلى التعبير عن رؤية الشخصية وموقفها . ومن ثم فإن فلوبير يشوه الصفة الذاتية لهذه الصفحات (ص ٣٧٨) . ومن الطريف أيضا أن نجد كوبر شويك

يسجل - وربما كان معه غيره كذلك - هذه الملاحظة أيضا لدى إدريس . ولكن للقضية صلة بما قلناه عن علاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل .

٢ - ١٥ الطبيعة المنعكسة وغير المنعكسة للإدراك المتمثل

يكاد يتفق أولئك الذين كتبوا عن الإدراك المتمثل على أنه يعبر عن الوعي غير المنعكس للشخصية . فى الإدراك المتمثل يكون عقل الشخصية سلبيا يقبل الانطباعات الجديدة من الخارج ، ولا ينعكس إيجابيا عليها . وغالبا ما تعطى صفحات من الإدراك المتمثل ، مع ذلك ، دليلا على وعى منعكس . ويحدث هذا من خلال طرق متعددة ، وغالبا ما تتضمن تشبيهات تبدأ بـ « ك ، مثل ، كما لو » .

إن الطبيعة الانعكاسية للوعى يمكن أن تقرّر بشكل واضح ، حيث تندمج الإدراكات للعالم الخارجي فى العقل مع أفكار منعكسة من الداخل . وسوف نرى هذا واضحا فى قصة إدريس « على ورق سلوفان » .

ويمكن أن تظهر الشخصية فى حالة انعكاس على إدراك :

« وبجهد حفزت نفسها لترى ماذا كان يخترق وعيها . كانت زهور الزنبق الطويلة تتمايل فى ضوء القمر » . (لورانس ١٩٦١ : ٣٥) .

وعندما تأخذ الإدراكات المتمثلة قيمة غير حرفية ، فإنها تنتج فقط من الوعى المنعكس : « السماء ، طائر البحر ، المياه ، كلها تقول : إيزابل » (مانسفيلد ١٩٧١ : ١٥٦) .

وكذلك تنتج الإدراكات المتخيلة المتمثلة أيضا من وعى منعكس ويعلق فير (١٩٣٨ : ١٠٥) ويولنج (١٩٥٠ : ٣٤٢) على استخدام الإدراك المتمثل ليس فقط للمناظر الطبيعية ، ولكن أيضا للمناظر الآتية عبر الذاكرة ، أو الخيال ، أو الأحلام ، أو أحلام اليقظة : « جسدها يسخن ، لمجرد أنها تتذكر » إدريس (١٩٧١ : ٥١) .

٢ - ١٦ الوظيفة الأدبية للإدراك المتمثل .

إن الوظيفة الأدبية للإدراك المتمثل هى فى معظمها وظيفة أسلوب الكلام والفكر المتمثل نفسها . إن الإدراك المتمثل وسيلة أكثر لحظية mometic للتعبير عن إدراكات الشخصية من بديلها الوحيد فى السرد ؛ أى السياقات غير المباشرة ؛ فهو يسمح بالتمثل المباشر للإدراكات ، دون أن يتضمن كلاما داخليا أو مجرد فكر واع . وهو أيضا لا يتطلب بالضرورة قطعا فى السرد . إن وجود الإدراك المتمثل غالبا ما يمكن من إزالة غموض وصف مقدم للعالم الخارجي ؛ فهو يحدد بوضوح النص بوصفه مدركات لموضوع الوعى . الإدراك المتمثل ، لهذا ، يوحد بنجاح بين العالم الداخلى والعالم الخارجي للشخصية ، ويساعد على إقامة تآلف حقيقي بينهما . إنه يسلم الذاتية إلى النظر ، أو الصوت ، أو الرائحة ؛ ذلك لأن العالم الخارجي يُتمثل من خلال التشكل الذى ينبثق من مزاج الشخصية واهتماماتها . هذا التشكل يبرز على المستوى اللغوى فى الصفات المعبرة وأفعال الأسلوب . وفى الحقيقة ، يجد العالم الخارجي ، فى الإدراك المتمثل ، وجوده فقط بما هو مدركات حسية فى وعى الشخصية . إن فكرة الإدراك المتمثل ، فى عبارة أخرى ، لهى مبدأ استراتيجى لتنظيم النص طبقا لوجهات نظر بعينها (ماكهال ١٩٧٨ : ٢٧٨) (ص ٣٧٨ - ٣٧٩) .

إن الإدراك المتمثل يُسْلِم الحيوية أو الإحساس باللحظة إلى أوصاف العالم الخارجي . وتنتج هذه الحيوية من تزامن إشارات الزمن الماضى مع إشارات الزمن الحاضر ، كما تنتج من حيوية الأفعال والصفات . ونحن القراء ، نرى ونشعر بالأشياء جنباً إلى جنب مع الشخصيات عندما يكون الإدراك المتمثل مستخدما . ونحن نمسك أيضا بالمعانى الذاتية التى تحملها الأشياء إلى الشخصيات . ونحن لا نحتاج ، مع ذلك ، إلى قبول المعانى الذاتية ، برغم أننا يجب ، فى حالات أخرى غير الإدراكات المتخيلة ، أن نقبل الإدراك الفعلى . ومن هذه الناحية ، يختلف الإدراك المتمثل عن الكلام والفكر المتمثل . فلا الكلام المباشر ، ولا الكلام والفكر المتمثل ، يحتاجان أن يوثق بهما ، على حين أن السرد الخالص يجب أن يؤخذ على أنه حقيقة . إن الإدراك المتمثل يقف بين هذين الطرفين النقيضين . ولنأخذ مثلا من إدريس :

« الجو قابض قاتل ، الرائحة خانقة لا تحتمل ، رائحة ماذا ؟ فينيك ؟ يوسول ؟ أحماض لا تعرف لها أسماء ؟ أم صبغة يود ؟ أم هذا كله معا ؟ أم هى بالذات رائحة اللون الأبيض . يالبشاعته حين يتحول إلى رائحة » (نفسه ص ٤٧) .

وعلينا هنا أن نعتقد أن اللون الأبيض أعطى رائحة ما للشخصية ، ولكن ليس بالضرورة أنها كانت رائحة مادة بعينها .

رأينا أن الإدراك المتمثل يحمل ، لغويا ووظيفيا ، صفات قوية مشابهة لتلك التى فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل ، ولكننا رأينا كذلك أن الإدراك المتمثل يختلف عن الكلام والفكر المتمثل من كلا الاعتبارين . إنهما يكونان جزئين متكاملين من أسلوب قصصى أكبر . وتقول بريتتن إنه مايزال هناك متسع لجهد أكبر يبذل فى تحديد الشكل الدقيق لهذا الأسلوب داخل نظرية السرد . وهى تعتقد أن الإلمام بالإدراك المتمثل خطوة فى الاتجاه الصحيح ، وتقترح ، برغم وفرة الأسماء التى أطلقت على الإدراك المتمثل ، اسما أو مصطلحا تقول إننا ربما كنا فى حاجة إليه ، وهو « الوعى المتمثل » Represented Consciousness (ص ٣٧٩) .

٣ ـ ٠ نموذج تحليلى من يوسف إدريس

إن اختيار قصة « على ورق سلوفان » من مجموعة « بيت من لحم » (١٩٧١)[٤٨] للتحليل هنا لا يرجع إلى أنها تعد نموذجا جيدا لاستخدام الأسلوبين الأدبيين اللذين ناقشناهما فى الجزء الثانى من هذه الدراسة فحسب ، بل يرجع أيضا إلى أنها تثير معظم المشكلات التى نوقشت متصلة بهذين الأسلوبين . والقصة من هذه الوجهة تعد مجالا مناسبا لمناقشة حول التكنيك فى القص الحديث . وربما أشرت إلى شىء من هذا ، ولكنى معنىٌّ - فى المقام الأول - بإعطاء نموذج تحليل ترتبط فيه اللغة والتكنيك بمعنى القصة ارتباطا يزيد من فهمنا لها ، ويجعلنا داخلها وخارجها فى الوقت نفسه . وإذن فلست أرمى إلى

« تطبيق » منهج أو تكنيك متعين على القصة لأثبت صحة أحدهما ؛ ولست مستقصيا كل ما فى القصة من علامات لغوية وأسلوبية لأدلل على جودتها ، ولكنى حريص على أن يكون المعنى هو رائدى للإمساك ببعض خيوطه ، واستخدام هذه الخيوط أو الخطوط فى تمثله ، ومحاولة نقله إلى القارىء كى يشاركنى هذه العملية ، وربما ساعدته على أن يفعلها ويجربها بنفسه .

٣ - ١

(١) « من العربة هبطت . فاتنة هبطت . نعنش روحها الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع . دخلت الحديقة . بتؤدة عبرتها . . السلام راحت تصعدها ، سلمة ، وسكتة ، وسلمة ، فى آخر سلمة ، اضطربت . خائفة اضطربت » . (ص ٣٧) .

تعد هذه الفقرة الافتتاحية من قصة « على ورق سلوفان » مثلا جيدا للإدراك المتمثل ؛ فالمؤلف هنا يقدم لقصته بوصف لأفعال الشخصية الفسيولوجية « هبطت » ، وإدراكها الحسى « نعنش روحها الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع » .

أما الأفعال فهى فى الزمن الماضى ، والضمير غائب « هى » فى الأفعال المذكورة . والصفة « فاتنة » فى أول الفقرة ، و « خائفة » فى آخرها ، تمثلان حكمين ؛ أحدهما غير منعكس حيث اكتسب شرعيته فى داخل هذا الأسلوب من « الغزل الصادر من عابر سبيل مسرع » وليس من المؤلف ؛ وأما الصفة الأخرى فتبدو منعكسة « خائفة » من داخلها ، ولكن يستطيع المرء أن يقول إن هذا الخوف أو الاضطراب قد ساعد على ظهوره « صوت » الصعود على السلام (حيث لم نكن نعرف بعد سبب اضطرابها) بحركته المثيرة للاضطراب ، والمماثلة لخفقات القلب « سلمة ، وسكتة ، وسلمة » ، قلبها الذى يكاد يقف « فى آخر سلمة » خوفا واضطرابا .

والجو المحيط بهذه الفقرة - كما نرى - يشوبه التوتر الذى يساعد على إبرازه الحركة الخارجية من « هبوط » من العربة ، و « صعود » لسلالم المستشفى ، ولم يخفف منه إلا « عبور» الحديقة حيث « سمعت » « الغزل الذى نعنش روحها . . . » .

إن الإدراك الحسى لحاسة السمع هنا ، وعلى طول القصة ، يلعب دورا أساسيا فى تمثل حالة الشخصية وهى مقبلة على لقاء زوجها الطبيب بالمستشفى بعد أن قابلت رجلا آخر فى مكان بعيد ، لأول مرة فى حياتها . وقد يكون من المثير حقا أن نتابع الإدراك الحسى لهذه الشخصية هنا من سمع ورؤية ولمس وشم ؛ فمعنى القصة ينتظم فى خيط من هذه الإدراكات الحسية المتصلة بعالمى الشخصية الداخلى والخارجى .

ولكن ، من ناحية أخرى ، يقوم أسلوب الكلام والفكر المتمثل بالاشتراك مع أسلوب الإدراك المتمثل والامتزاج به فى بعض الأحيان ، من أجل تمثل وعى الشخصية المنعكس وغير المنعكس . وهذا التداخل من الملامح التى يتميزان بها . وهنا يقوم أسلوب RST بتعميق هذا الخيط الحسى للمعنى فى القصة ، وذلك عن طريق الكشف عن انعكاس الشخصية على نفسها فى « حديث مروى » NM ، تحاول فيه الزوجة تبرير موقفها ضد زوجها ، أو ينقل لنا تحولها من هذا الموقف إلى نقيضه قرب نهاية القصة .

٣ - ٢

والفقرة الثانية من القصة تعطى مثلا جيدا لأسلوب الكلام والفكر المتمثل :

(٢) « ماذا لو عرف ؟ ماذا لو كان طول الوقت يعرف ؟ ولكن كيف يعرف ؟ مستحيل أن يعرف . الهرم بعيد ، و (الركن) الذى كانا فيه لا يقصده أحد فى الصباح . سائحتان فقط كانتا هناك ؛ كيف يعرف ؟ » (ص ٣٧) .

وأهم ملامح أسلوب الكلام والفكر المتمثل هنا هى استخدام ضمير الغائب فى الإشارة إلى الزوج ؛ كذلك استخدام ضمير الغائب المثنى « هما » فى الفعل « كانا » ، إشارة إلى الزوجة والرجل الآخر . وأما بقية الضمائر فهى تشير إلى نكرة (« أحد » و « سائحتان ») ، وهى ضمائر للغائب كذلك . والضمير فى « كانا » يشير إلى صاحب الوعى « الزوجة » مشتركة مع الآخر ، ولكن بدون أى شبهة لكلام أو فكر مشترك بين الاثنين فى هذه اللحظة .

والأزمنة هنا تتراوح بين معنى المضىّ والحضور : « ماذا لو عرف ؟ . . لو كان . . . يعرف . . . كانا . . . يقصده . . . كانتا . . . كيف يعرف ؟ » . وهذه الأزمنة المتناوبة تسلم الموقف إلى اللحظة ، بل إنها تمتد به إلى ما قبل اللحظة وما بعدها على السواء . وهذا يعنى أن الكلام هنا ليس كلاما فى سياق غير مباشر ، أو حتى كلاما داخليا كما يوجد فى تيار الوعى ، وإنما هو أفكار متمثلة ليس بالضرورة أن تكون الشخصية قد صاغتها أو تلفظت بها ، بل هى أفكار « قاب قوسين من المتكلم بها » ؛ إنها أقرب إلى ما نسميه « لسان حال الشخصية » - إذا صح أن للحال لسانا .

والجملة « ولكن كيف يعرف . . . كيف يعرف ؟ » هى بمثابة اعتراض من فعل الوعى غير المذكور[٤٨] ؛ اعتراض على التساؤل الذى يتنامى داخل الشخصية ، والذى تطرحه الشخصية على نفسها بصورة يجعلنا فيها المؤلف - بوصفنا قراء - نغرق فى لجة اللحظة وكأننا نطرحه كذلك مع الشخصية ، مدركين ، فى الوقت ذاته ، أن الشخصية لا تصدق أو لاتكاد تتخيل معرفة الزوج بما فعلته ، لأن لها مبرراتها من الحقائق المذكورة فى الفقرة « الهرم بعيدة ، و(الركن) الذى كانا فيه لا يقصده أحد فى الصباح » . والمفردة التى تعبر عن موقف الشخصية وحكمها هنا هى « مستحيل » ، علاوة على أن الاستفهام الأول « ماذا لو عرف ؟ ماذا لو كان طول الوقت يعرف ؟ » ، استفهام ينطوى على الرفض والإنكار .

يظهر إدراك الشخصية الحسى فى الفقرة الثالثة من القصة حيث « تسمع » الزوجة موظف الاستعلامات وهو يتكلم فى التليفون مهملا إياها ، فيفرغ صبرها وتسأله . ولكن المؤلف لم يورد السؤال وإن كان أورد الإجابة ، التى لا تهتم بها الشخصية حيث « تسرح » فيما حولها ، ولكن هذا « السرحان » - وهو كلام وفكر منعكس - لا يظهر إلا من خلال « إدراك متمثل » للون الأبيض فى المستشفى . يبدو لها

« الأبيض » مستشريا كأنه وباء يبيض له كل شيء . الوجوه معظمها أيضا شاحب أبيض ، ثم « تنعكس » الشخصية على هذا اللون فتتذكر : « المرة الأولى التى جاءته هنا لا تكاد تذكرها ، من سنين طويلة ، عشر سنوات ربما » (ص ٣٨) . وهكذا ترتبط الخبره الحالية بالخبرات الماضية فى الإدراك المتمثل ، فتكتسب اللحظة الحاضرة وجودا أعمق فى وعى الشخصية ، يشكل تاريخها وقيمها ويتحكم فى مواقفها التى نراها فيها داخل القصة .

٣ - ٣

ولنعط مثلا آخر فى هذا السياق من مشهد الزوجة وهى لا تزال أمام مكتب الاستعلامات بالمستشفى :

(٣) « ابتلعت ريقها . لماذا يجف حلقها باستمرار هذا الصباح ؟ لماذا جف حتى سعلت وهو يمسك بيدها ويضغط عليها بين يديه ؟ » (ص ٣٨) .

وهى تنتقل من هذا الإحساس بجفاف حلقها فى هذه اللحظة إلى تذكر نفس الإحساس مع الآخر ، وهذا يؤدى بها إلى التذكر أو قل التأمل والانعكاس على هذا الإحساس ، حيث تقول بعد ذلك مباشرة :

(٤) « انفعالها لحظتها لم يكن أنثويا خالصا . لا . كان هناك شىء آخر لا تعرف كنهه . واتتها فكرة أن تجرى . تسحب يدها وتظل تجرى حتى تجد عربتها وتنطلق عائدة إلى البيت . البيت ؟ يا لها من كلمة مضحكة » (ص ٣٨) .

ونحن لا نعرف حتى الآن لماذا كلمة البيت مضحكة ! فقط تداعت الكلمتان « إلى البيت . البيت ؟ » فى عقل الشخصية على هذا النحو فعرفنا أن لابد أن يكون للبيت دخل فى الموضوع . والمؤلف لا يتدخل ليقول لنا شيئا فى هذا الصدد ، ولكن يترك الشخصية تنعكس على كلام موظف الاستعلامات وتحس بالرغبة فى الانفراد بنفسها « حلمها مكان قصى ليس فيه أحد . تنكفىء على نفسها ، وتلقى على داخلها كله نظرة ، لتدرك ، فقط تدرك ، كنه ما حدث ، وما يحدث . ماهذا الذى يحدث ؟ » . (ص ٣٨ — ٣٩)

ويذكر « البيت » فى الفقرة التالية لهذا التساؤل والرغبة فى الإدراك ؛ ولكن الزوجة لا تربط بينه (أى البيت) وبين جملتها السابقة عنه ، بل تذكر « البيت» فى سياق آخر هو اضطرارها إلى الانتظار حتى ينتهى زوجها من العملية الجراحية الخطيرة التى يجريها لطفل ، وتعود معه إلى « البيت » على حسب اتفاق سابق بينهما . وهى لا تريد أن تعود بمفردها ؛ لأن سبب خروجها « الوحيد » فى ذلك اليوم هو استصحاب زوجها والعودة به إلى البيت . وسوف نعرف فيما بعد أن هذا السبب ليس هو السبب « الوحيد » لإصرارها على انتظار زوجها .

٣ - ٤

المهم أنها تمضى فى حديثها المروىّ الذى يثير قضية استخدام الضمير فى هذا الأسلوب :

(٥) «إذن هى من جديد ستنتظره . بحق بحق . هل تكرهينه ؟ هل تحبين هذا الآخر ؟ حين كنت تحبينه ماذا كنت تفعلين ؟ هل تحسين بنفس المشاعر الآن تجاه الآخر ؟ » (ص ٣٩) .

وتمضى فى مقارنة بين زوجها والرجل الآخر يخسر فيها الأول ويفوز فيها الثانى على مستوى الصفات الجسدية ، ولكن — فى الوقت نفسه — يخسر الآخر ويفوز الزوج على مستوى الوجود إذا ما « خيرت أن يموت أحدهما » . وهى لا تعرف لماذا تختار الزوج ليعيش : « ألأن الزوج هو الذى ينفق ويتيح الفساتين والمتعة والماس ، أم لأن العشرة لا تهون ؟ أم لأنك لا زلت تحبينه ؟ هل لا زلت تحبينه ؟ لا تخجلى . اعترفى إن كنت لا زلت ! » .

وبالطبع فإن ضمير المخاطب هنا ليس من الخصائص المعروفة لأى من الأسلوبين المذكورين ، مثله مثل ضمير المتكلم الذى يستخدمه المؤلف على لسان شخصيته فى نفس القصة . ولكن إذا تأملنا فى نوع الوعى المروى هنا نجد أن الاندماج كان مع موضوع الوعى من جانب المؤلف ، حيث يشعر بشعور الشخصية ، و « يصبح « الشخص الذى يحاكى ، هو الذى أدى إلى ظهور هذه الصفحات مكتوبة بهذه الضمائر . والمؤلف يستغل هذه الإمكانية فى أسلوب «المونولوج المروى» ، ويمزج بين هذه الضمائر وضمير الغائب . فهو يقول قبل الاقتباس السابق مباشرة ، وبعد مقارنتها بين زوجها والرجل الآخر « لماذا إذن تختاره ليموت . . . ؟ » . وبعد الاقتباس السابق أيضا يبدأ المؤلف فى استخدام ضمير الغائب بصورة طبيعية . فالمونولوج المروى ، كما ذكرنا من قبل ، هو المونولوج الداخلى نفسه ، ولكنه يفترض وجود صوت داخل يخاطب به الوعى نفسه ، وراويه ، بمعنى ما ، محاك لتعبيرات شخصيته الصامتة . وإدريس هنا يحاكى ما لن تجرؤ الزوجة على أن تقوله لنفسها ، حتى وإن كان « لسان حالها » ، يقوله وعلى هذا النحو الذى تمثله المؤلف . وسوف نرى تعليقا آخر حول استخدام ضمير المتكلم فى القصة .

٣ - ٥ .

ومهما يكن من أمر فإن الزوجة ما يزال لديها مبررات للوقوف مثل هذا الموقف المحير : أن تنتصر الآخر على زوجها ، وفى الوقت نفسه تجعل زوجها يعيش وتدع الآخر ليموت . ومن بين هذه المبررات « البيت » الذى يظهر فجأة من بين أفكار الشخصية المتمثلة ، وكأن المقارنة بين الرجلين ، التى امتدت إلى أكثر من صفحة ، لم تقطع « الحديث المجرّب » حول « البيت » ، تلك الكلمة المضحكة ؛ تقول :

(٦) « البيت . لكم تكره كل ركن فيه ؛ فهى قد رأته آلاف المرات ، موبيليته لم تعد تراها من كثرة ما تعودت رؤيتها . مطبخه يخنقها ، صوت أزيز الثلاجة من طول ما سمعته يلسعها ، ويؤرقها ويملأ جسدها بالشياطين » . (ص ٤٠)

وهذه الفقرة تمزج بين أسلوب الكلام والفكر المتمثل وأسلوب الإدراك المتمثل ، حيث نرى نظر الشخصية ، وسمعها ، وشمها ، يُتمثل بشكل مباشر بصفته وعيا منعكسا ، يؤرق الزوجة ويملأ جسدها بالشياطين ، ويجعلها تكره البيت كما كرهت زوجها ؛ ذلك

لأنها ظلت « عشر سنوات تسمع منه نفس التعليقات عن نفس الأشياء وبنفس النبرات » . (ص ٤٠)

٣ - ٦

والحقيقة أن فى القصة خيوطا متعددة من الإدراك المتمثل والكلام والفكر المتمثل ، تتشابك جميعا لتنسج عالم الشخصية الداخلى والخارجى ، وتفصح عن كيفية تحول الشخصية من موقف إلى آخر نقيض له . وليست القضية ــ كما قلنا ــ فى التدليل على استخدام إدريس لأسلوب أو أساليب بعينها فى القصص بقدر ما هى فى كيفية استخدامه لها فى توصيل معنى القصة ، والكشف عن عالم الشخصية بصورة لا تجعله يتدخل فى هذا العالم ، بل يدعنا نراه من خلال الشخصية نفسها ، بعباراتها التى لم تقلها لنا مباشرة . ولذلك سوف أحاول الآن أن أمسك بخيطين من خيوط المعنى فى القصة : الأول ؛ يتصل بالمقارنة بين الزوج والآخر ، والثانى يبين كيفية استخدام لفظة معينة فى القصة ، وارتباط هذه اللفظة بمعنى القصة . وسنرى فى الموقفين كيف انتقلت الزوجة من موقفها الأول تجاه زوجها إلى نقيض هذا الموقف .

أما المقارنة بين الرجلين فتحدث فى فترة مبكرة من القصة ، حيث تقول الزوجة بعد تذكر ــ أو عدم تذكر ــ لآخر مرة جاءت فيها إلى مستشفى زوجها (وقد أشرنا إلى تلك الجملة سابقا) :

(٧)« هذه ثانى مرة ، ولولا ميعاد اليوم ما جاءت . المضحك أن الاقتراح كان اقتراحه ، سهل لها المهمة تماما . مساكين هؤلاء الرجال ونواياهم الحسنة . أيستحق ؟ بالطبع يستحق . ليس هناك رجل لا يستحق ، حتى المحبون منهم زائغو العيون كذابون حتى وهم يحبون » . (ص ٣٨)

وهى هنا محملة بإحساس سلبى ، فيه هجوم على كل الرجال ، ومن بينهم زوجها الذى سهل لها استغفاله ، والآخر الذى سنعرف منها فيما بعد أن « الجراة فى عينيه بدأت . . . بدأت تشع وقاحة » (ص ٥١) . وهذا الإحساس السلبى نحو الرجلين توازى مع إحساس الزوجة بجفاف حلقها مباشرة ؛ وقد أشرنا إلى هذا فى الاقتباس رقم (٣) .

ثم تظهر المقارنة بين الاثنين بشكل أوضح فى الصفحة التالية (وقد أشرنا إلى ذلك فى الاقتباس رقم (٥) كذلك) . وسوف نجد جملا موازية لهذه الجمل المقارنة بين الرجلين فى القسم الثانى من القصة . ويهمنا فى هذه النقطة أن نشير إلى أن الزوجة قارنت بين يد زوجها وأصابعه ويد الآخر وأصابعه :

(٨) « . . . يداه [الآخر] الضخمتان الحمراوان من باطنهما ، الغامقتان من الظهر بالشعر ، يداه الضخمتان جدا إذا قورنتا بيديه هو [الزوج] . القويتان . . أصابعهما غليظة سميكة ، من الصعب ثنيها . أين هذا من يديه ، يديه الصغيرتين إذا انطبقتا حتى لتبدوان كزوج من الفيران الصغيرة . وأصابعه النحيفة التى توشك أن تنكسر . من اليدين تتبدى شخصية الرجل . شبه كبير بين شخصية الرجل وشخصية سبابته ؛ سبابته هو فى طول أصبعه الأوسط ؛ طويلة رقيقة كأنها من عظم كسى بالجلد . سبابة الآخر كماسورة المسدس ؛ قوية دائما ؛ تريد الشىء وتحدده ، ولا تعود إلا به . لماذا إذن تختاره ليموت . . . ؟ » .

٣ - ٧

ومنذ البداية تشعر الزوجة أن ثمة شيئا خطأ فى فعلها وفى الشخص الآخر ، وكذلك فى زوجها ، ولكنها فى هذه المرحلة من الوعى تنظر إلى زوجها نظرتها إلى البيت . والحقيقة أن إدريس هنا يقوم بكسر مألوفية الأشياء بالنسبة إلى الزوجة ، وذلك عن طريق استخدام فنه من حيث هو تكنيك فى حد ذاته . و « تكنيك الفن » ، كما أشرنا من قبل ، هو جعل الأشياء تبدو « غير مألوفة » ، « إذ إن إِلْفَ الشىء يلهيك عما تقوم به من أعمال ، وعما تلبسه من ملابس وتستعمله من أثاث ؛ يذهلك [حتى] عن زوجتك » . . . « وإذا كانت كل الحيوات المعقدة لعدد كبير من الناس تمضى هكذا دون وعى ، فمثل هذه الحيوات كأن لم تكن أبدا » . والزوجة فى هذه القصة تستعير من المؤلف فنه لتعيد إلى نفسها إحساسها بالحياة ؛ « ذلك أن غرض الفن . . هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك لا كما تعرف »(٤٩). والزوجة تقبل لقاء الرجل الآخر على سبيل المغامرة ، مثل كل صديقاتها(ص ٤١-٤٢) . وتصرخ « فأنا لا أعيش ، لا أعيش» . (ص ٤٦)

ولكن الزوجة تظل تتساءل « أيكون هو (زوجها) الذى جعلها بدلا من التجاهل تبتسم للآخر ؟ » (ص ٤١) . ولكنها تظل خائفة وشاعرة بأن ثمة خطأ فيما تفعله . وهى تعبر عن ذلك التوتر بذلك الإيحاء الجنسى الذى تثيره المقارنة بين أصابع الزوج وأصابع الرجل ، وفى اختيارها هذا الآخر ليموت .

٣ - ٨

فى المرحلة المقابلة من المقارنات ، التى تأتى بعد دخول الزوجة حجرة العمليات ، ومراقبتها للعملية الجراحية ، وسماعها لصوت زوجها يأمر من حوله فيطيعون ، ويشخط فى مساعديه بصورة لم تألفها فيه : « ولكن فيه أشياء أبدا لم تكن فيه » (ص ٥٣) . كما أن نظرته تبدو مختلفة « مائة فى المائة ليست نظرته » (ص ٥٣) .

ورغبتها فى إحياء قلب « لم يعد ينبض » (ص ٥٢) ، يجعلها تثير كل الأسئلة الممكنة حول حقيقة ما فعلت وواقع ما تراه ، وإحساسها تجاه الفعل والواقع معا : « لماذا لم تستسلم ، كاملة ، للحظة المتعة ؟ » (ص ٥١) مع الآخر . وعندما ترى زوجها فى وضع غير مألوف لها تقول : « لا بد أنه يمثل أمامها . يريد إغاظتها . هنا مملكته وعبيده . . ولكن كيف عرف أنها أصبحت بالحجرة ومذ دخلت لم يرفع عينه عن مكان العملية ، ولا همس فى أذنه أحد أو أخبره » (ص ٥٤) . وعندما تتنفس داخل حجرة العمليات :

(٩) « ما هذا الذى يدور ؟ هى لا ترى إلا أصابعه وهى غادية رائحة ، من الجرح . . إلى الآلات . . إلى الجرح . . لا شىء هناك سوى أصابع تتحرك فى قفازها المطاطى ؛ أصابع طويلة نحيفة مركبة فى يد ملساء صغيرة تعرفها أيضاً . ما هذا المعجز فيها الذى يمتص وعى هؤلاء الناس ، وانتباههم ، كما لو كان أعظم عازف كمان فى العالم ، يعزف والأنفاس معلقة بأنامله » (ص ٥٤) .

هنا ما تزال رؤيتها له شبه موضوعية ، مثل رؤية المؤلف ، ولكن « شخطه » فى مساعده بعد هذا الموقف مباشرة جعلت قلبها يدق فى عنف : « ماذا حدث له ، لم تره هكذا أبدا ؛ إن شخطه مرعب .. على الأقل يرعبها . إنها لا تخاف من الرجال إلا شخطاتهم ؛ فقد عاشت طول عمرها مدللة ملفوفة بورق سيلوفان ، .. » (ص ٥٥)

ومرة ثانية يؤدى حديثها المروى إلى أصابعه ، متسائلة كذلك :

(١٠) « وما هذا الاهتمام العظيم الذى يبديه الآخرون بأصابعه . أصابعه الدقيقة ، ويده الصغيرة ، التى تشبه الفأر .. لا يمكن أبدا أن تكون هذه أصابعه . إنها يد وأصابع مختلفة تماما ؛ هذه كائنات رفيعة طويلة أخرى بالغة الحذق والنشاط ... الآلات فى قبضتها تتحول كائنات حية ، .. لا يمكن أن تكون هى نفس الأصابع التى مارأتها إلا مرتخية ، أو مغطية فمه المتثائب ، .. بالتأكيد ليست هى أبدا الأصابع التى تعرفها ويثير مرآها بعض اشمئزازها .. هذه أصابع تتعلق بها الأنفاس ، ولا بد أنها تقوم بأخطر عمل .. » (ص ٥٩ - ٥٦) .

وفى هذه اللحظة تحول التساؤل من شك إلى يقين ؛ من إنكار للزوج إلى محاولة الانتماء إليه . « أهو [بتاعها] لا يزال .. ؟ » ، هذا [هو] لم تره أبدا ، [هو] آخر لا يمت إليها .. هو مخيف .. مرعب .. ذكر . رجل يمثل ما لم تحس به كرجل وهو فى قمة مزاولته للرجولة معها » (ص ٥٦) . وحاجتها للمقارنة تصبح آخر وسيلة لكسر إلف الأشياء :

(١١)« أمامه وعن عمد تضع الآخر فى مواجهته ، بشعر صدره ، بيديه الكبيرتين بذقنه الغزيرة بقامته . غير معقول هذا أبدا . غير معقول . إنه يتضاءل . إنه يصبح أقل شبابا وأهمية ؛ كل ما فيه من مزايا وخصال تذوب وتتلاشى كفقاعات من صابون أمام هذه الإرادة الحديدية التى لا تقهر ، والتى تنبعث منه هو وتأمر الحياة فى أعماق الطفل المريض أن تستيقظ ، أن تنشط أن تبدأ وتستمر وتظل حية مستمرة . كادت تبكى . لم يتضاءل الآخر وحده . هى نفسها بدأت ، بكل رغباتها وغيظها ، بكل أحلامها وضيقها ، بكل دلالها وأنوثتها ، تتضاءل .. تتضاءل ، وهو يكبر ويكبر ، وتحيطه هالة مقدسة لا تجرؤ على خدشها حتى بالنظر ؛ هالة الرجل وهو يعمل » . (ص ٥٦) .

ويقفز إلى الذهن الاقتباس السابع الذى بدأت تقارن فيه بين الزوج والآخر ، لأنها تستمر فى « مونولوجها المروى » السابق قائلة :

(١٢) « ... هالة لم ترها أبدا ، وما كان مقدرا أن تراها ، لولا الحجة ، والمضحك . أنها حجة لخداعه .. الدموع تجمعت فعلا فى عينيها . إن كل ما تتمناه الآن أن يحادثها هذا الرجل المقدس ، وأن يعترف أمام الناس أنها له زوجته ، ... » . (ص ٥٧)

وكانت قد قالت فى المرة الأولى : « المضحك أن الاقتراح كان اقتراحه . سهل لها المهمة تماما » . إنها تعطى الانطباع هنا بالندم الشديد نحو زوجها . وعلى حين يشير تعبير « والمضحك أن الاقتراح ... » سخريتها ، يثير تعبير « والمضحك أنها حجة ... » شعورها الممض بالذنب . وما بين التعبيرين يقع إدراك المرأة لوعيها داخل الموقف الجديد (المستشفى) ، بعد القيام بمغامرة كسرت فيها إلفها لزوجها ، وحتى لنفسها (مقابلة الآخر) . وقد نقل إلينا ذلك كله فى أسلوب الكلام والفكر المتمثل وأسلوب الإدراك المتمثل الذى استخدمه إدريس بطريقة جعلت تساؤلات الزوجة ومخاوفها ورغباتها تمتزج بسمعها وبصرها وشمها ، ممثلة جميعا علامات للوعى الإنسانى فى حركته نحو « تطهير » صاحبه .

٣ - ٩

فى خطٍ موازٍ لذلك الذى سردناه فى الصفحات السابقة ، نعرض الملمح لغوى مستخدم داخل الأسلوبين المذكورين سالفا .

فى المرحلة الأولى من القصة ، مرحلة الانتظار والتوتر ، يقترح الزوج ، مرة أخرى يقترح ، أن تذهب الزوجة إلى حجرة العمليات لتشاهد العملية وتتسلى . وتتساءل الزوجة :

(١٣) « هل ممكن أن أذهب هناك ؟ أرتدى هذه المريلة وهذا الحذاء وقناع ؟ » (ص ٤٣) .

ثم بعد ما يقرب من صفحتين من كلام وفكر وإدراك متمثل ترد هذه الجملة :

(١٤) « أجيب [الماسك] ؟ نعم . هاتى القناع . والله فكرة » . (ص ٤٤) .

وعندما تنظر فى المرآة فجأة تندهش لعينيها المدهشتين « من خلال فتحة القناع كأنها لأول مرة تراها » (ص ٤٥) .

ومن الضرورى أن نلاحظ أن الزوجة قد ألحت عليها فكرة التخفى . وقد أشرنا من قبل إلى حاجتها للانفراد بنفسها فى بداية القصة . وهنا لا تزال فى الناحية المقابلة للشعور بالذنب ، وهى ، فوق ذلك ، تدافع عن نفسها : « أنا لم أجرم . أنا مضطرة لإخفاء كل شىء ؛ لأن ضميرى يأبى على تركه . يموت لو تركته . ولم أعد أحبه » . (ص ٤٢) . وعلى الرغم من أنها تخلص إلى أن « النتيجة أنى فقدت العقل ؛ جنون ما فعلته » ، إلا أن هذا الاعتراف معلّق ، أو هو فوق الإدراك ما يزال . فالسياق يمضى على هذا النحو : « اعترفى أنه ادعاء للجنون ؛ فأنت أستاذة فى تعليق كل شىء تفعلينه على شماعة من خطأ الآخرين ، أو خطئك . الجنون . الكره . الضيق ، حتى حب الاستطلاع ؛ شماعة ، مجرد شماعة » (ص ٤٢)(٥٠) .

إن فكرة تأنيب الضمير المؤجلة تشغلها ، وهى تتحرك فى المكان وتستعيد مظاهر الاحتكاك الأليف الدائم بينها وبين زوجها ، محاولة إيجاد إجابة أو ثغرة تنفذ منها إلى معنى ما فعلت ، عالمة أن « الضمير يتكلم حين نسكت » ، (ص ٤٣) . فهى تتكلم باسم ضميرها الذى لم يؤنبها بعد . ورغبتها فى التألم هى أحد الاختيارات المتاحة ، تماما كتساؤلها عن سر فعلتها ، ومثل حاجتها واضطرارها إلى إخفاء كل شىء . والقناع يتكفل بإعطائها هذه الفرصة لمواجهة زوجها ومفاجأته واستغراق أسئلته ، « ولن يلتفت أبدا إلى مغادرتها البيت من ساعتين مضتا ، فلو حتى عن طريق الخطأ سألها لانهارت وقالت كل

شىء . إنها لم تتعود أن تكذب ، وبالذات عليه . وهو أيضا يعرفها ، وسيدرك حتما أنها تكذب . لا عودة إذن . فلتستمر » (ص ٤٧) .

والمهم أن نلفت الانتباه إلى أن الممرضة قالت : « الماسك » ؛ وهى الكلمة المستخدمة داخل المستشفى للدلالة على الشىء نفسه الذى أشارت الزوجة إليه مستخدمة كلمة « القناع » . ويخطر لها ذلك الخاطر كى تتخفى « والله فكرة » . وإذن فرغبتها فى التخفى والإخفاء المعلنة قبلا (ص ٤٢) تقودها إلى فكرة المواجهة مع زوجها من وراء القناع ، خشية الانهيار وخسارة كل شىء .

وعلى الرغم من أن زوجها الطبيب يلبس أيضا قناعا « فقد عرفته من أذنيه» (ص ٤٨) . وهى تحاول لفت انتباهه إليها بأن تسعل ، ولكنه « يشخط » بدون مجاملة . وهى تتساءل : « صوت من هذا ؟ أيكون صوته ؟ ألم تعرفه لأنه منحن يتحدث من خلف قناع ؟ أم لأن هناك شيئا آخر . بالتأكيد ثمة شىء آخر » (٤٨) .

وهذا « الشىء الآخر » هو غربة هذا الصوت بالنسبة إليها من ناحية ، ورنين صوت الرجل الآخر الذى « كانت حواسها تتدغدغ تحت وقع [حديثه] الرخيم المتعمد البطء . . . (ص ٥٠) . ولكنها ما تزال مصره على الهرب من الآخر ، خائفة ، « جسدها يسخن ، لمجرد أنها تتذكر . هو لا يزال لم يلتفت ، يتركها هكذا صامتة ساكتة . الشيطان يتحرك حين تسكت » . (ص ٥١)(٥١) . وهذا ما تخشاه ؛ لأنه يدفعها إلى الجانب الآخر . وتظل تقترب من الطفل الراقد على سرير العمليات ، ويتداعى إلى وعيها الرجل الآخر ، وتفكر ماذا يمكن أن تفعله تجاهه ، كما تتداعى إلى زوجها الذى يمرضها بطول باله فى حجرة العمليات وفى حجرة النوم أيضا . وشيئا فشيئا تكتشف هذا الشىء الآخر الذى يتعلق بزوجها كما رأته من جديد وهو يعمل ؛ « تريد أن ترى قدميه . تريد أن ترى كل شىء فيه من جديد . . عرفتهما . رغم [البوت] والرقبة الطويلة فهذه العزيزة أقدامه . اعتدلت . أحست بالقناع مبتلا حول أنفها وفمها ، كانت الدموع تتكون بسرعة وتنهمر ، وكان بصرها مضببا ، ولم تعد ترى ، وكأنها فى حلم من ضباب رأت الباب وأسرعت ، كأنما تنقذ نفسها » (ص ٥٧) ، ولكن من نفسها وليس منه ؛ لأنها وقفت عند الباب ، و « راحت تجفف دموعها ، وتكمل النظر » ؛ بل تعجبت من صوته ، أو قل أعجبت به ، وهو يشرح لزملائه ما يفعله . وبدأت حتى فى استشعار كلماته وكأنها لمسات حبيب راغب مستعد لتلبية ندائه فى الحال ، « هنا وأمام الملأ » ، بعد أن زال « قناع » الإلف والتعود عليه . « وأحست ، فجأة ، أن قلبها بدأ يغوص » ، علامة على تحولها الداخلى المكتمل ، الذى كاد يعصف بها ، تلك الملفوفة بورق سيلوفان .

هوامش البحث

(١) انظر ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ شكرى عياد ، تجارب فى الأدب والنقد ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٢٢٢ - ٢٢٧ ، ٢٥٥ - ٢٦٣ ؛ وحمدى السكوت ، « قصص نجيب محفوظ القصيرة » مقالة فى كتاب بتحرير أوستل Ostle « دراسات فى الأدب العربى الحديث » وهو بالإنجليزية ، بريطانيا ١٩٧٥ ص ١٢٥ ؛ وعلى الراعى : دراسات فى الرواية المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ ، ص ٥٠ - ٥١ ، ٩١ - ٩٢ . وسوف نشير إلى أمثلة أخرى عندما نتكلم عن التكنيك ، ولكن ، مع ذلك تبقى دراستان جديرتان بالإشارة إليهما هنا ، وهما للدكتورة نبيلة إبراهيم ، حيث تناولت فى مقالة لها بمجلة فصول ٢/٢ (١٩٨٢) « لغة القص فى التراث العربى القديم » (١١ - ٢٠) وأهمية هذه المقالة تتحدد فى تركزها على رؤية الموضوع من بداياته التى لا يستغنى عنها الناقد المشغول بالمشكلة فى الأدب الحديث . وأما الدراسة الثانية فهى كتاب « نقد الرواية من وجهة الدراسات اللغوية الحديثة » ـ الرياض ١٩٨٠ . وفى الكتاب فصل عن « اللغة فى العمل القصصى » (٢٤ - ٤٤) ، وهو مقدمة مهمة فى الموضوع ، تعرض فيه المؤلفة لـ « أهم الأبحاث اللغوية التى أفادت فى دراسة لغة التعبير الأدبى بصفة عامة » (ص ٣٠) ، حيث تعرض لـ « دى سوسير » ونظريته اللغوية التى أفاد منها دارسو الأدب فى الكشف عن نظام اللغة الرمز.

والوصفى ، وأهمية النظام الأخير فى دراسة لغة العمل الأدبى ونظامه أفقياً ورأسياً . وفى الفصل الثالث تتعرض لـ « المناهج النقدية التى أفادت كل الإفادة من الدراسات اللغوية ، فحولت كل هذه النظريات إلى منهج محدد يوضح كيف تتحول اللغة إلى نظام » ، وتعنى بذلك المنهج الواقعى والمنهج البنائى ، مقدمة نموذجاً من قصة « حضرة المحترم » لنجيب محفوظ (٨٦ - ١٤١) . وإذا اتفقنا على أن النظام الجمالى للعمل الأدبى المستنبط من لغته وأساليبه مباشرة له قيمته التى ما نزال نفتقدها فى نقدنا الحديث فإن توظيف اللغة للكشف عن نظم أخرى للعمل الفنى يكون خطوة أبعد مما نحن بصدده . راجع عرضاً مفصلاً لكتاب الدكتورة نبيلة فى فصول ١/٣ (١٩٨١) ص ٢٨٢ - ٢٨٨ .

(٢) انظر مرة أخرى شكرى عياد فى الهامش السابق .

(٣) انظر تحليل بيرل Beyerl فى « أسلوب القصة القصيرة العربية الحديثة » ، وهو بالإنجليزية ، براغ ١٩٧١ . ص ١٢٥ , ١٣٩ . وانظر عبد الحميد القط ، يوسف إدريس والفن القصصى ، دار المعارف (١٩٨٠) ، فصل بعنوان « لغة الكاتب » ص ٢١٣ - ٢٣٥ وانظر كذلك محمد قطب ، قراءة فى القصة القصيرة . القاهرة ١٩٨١ ص ٧٧ - ٧٨ .

(٤) لم يعتن الدارسون بصورة أكثر من المعروضة هنا ــ بلغة كتابنا المحدثين انظر مثلاً حديثاً فى البدراوى زهران وأسلوب طه حسين فى ضوء الدرس اللغوى الحديث » ، دار المعارف (١٩٨٢) .

(٥) « لغة الآى آى » ، مجموعة قصص للدكتور يوسف إدريس . الآداب ، مايو ١٩٦٦ ص ٥٥ - ٥٨ .

(٦) الآداب ، يناير ١٩٦٧ ص ٢٩ - ٣١ . وقد أخطأ صوميخ فى إشارته إلى هذه المقالة وسمّى المجلة « العلوم » بدلاً من « الآداب » . انظر صوميخ (١٩٧٥) ص ٩٨ هامش ٣ .

(٧) ، (٨) ، (٩) ، (١٠) ، (١١) الآداب ، ص ٢٩ - ٣١ - الحقيقة أنى لم أعن بالتفرقة بين مواضع الاقتباسات هنا عندما قرأت المقالة ونقلت منها مقتبساً معظمها . والمقالة بعيدة عنى الآن ، فليعذرنى القارىء الكريم .

(١٢) Sasson Somekh, Language and Theme in the Short Stories of Yusuf Idris. Journal of Arabic Literature, VI (1975) pp. 89 —100 .

وله مقالتان عن قصتين أخريين لإدريس ، نشرهما فى مجلة الشرق ، نوفمبر ١٩٧١ (٥ - ١٠) ويناير ١٩٧٢ (٥ - ٩) وقد سمعت أنه ضمن هذه المقالات جميعاً فى كتاب له عن إدريس ولكن لم يصل إلىّ هذا الكتاب واسم الكتاب « دنيا يوسف إدريس من خلال أقاصيصه » دار النشر العربى ، تل أبيب ١٩٧٦ . وقد نسى كوبر شويك أن يضمن المقالة الأولى المعروضة هنا فى ببليوجرافيته الجديدة فى نهاية كتابه (١٩٨١) ، مع إشارته إليها فى المتن . راجع الهوامش التالية .

(١٣) صوميخ ، ص ٨٩ .

(١٤) انظر عبد الجبار عباس ، المصدر المشار إليه ، ص ٢٩ - ٣١ .

(١٥) صوميخ ، ص ٩٠ .

(١٦) نفسه ، ص ٩٢ .

(١٧) نفسه ، ص ٩٤

(١٨) نفسه ، ص ٩٦

(١٩) نفسه ، ص ٩٦

(٢٠) لاشك فى أن هذا الأسلوب ليس غريباً على العربية من حيث تقديم المفعول ، فهو منتشر فى القرآن الكريم ، خصوصاً فى السور المكية ، وكذلك فى أساليب الشرط فى السور نفسها ، حيث يأتى فعل الشرط محذوفاً ، ثم يذكر الفعل نفسه بعد الاسم . ولكن بالطبع هذا لا ينفى أن إدريس استخدم الأسلوب بصورة خاصة به فنياً .

(٢١) صوميخ ، ص ٩٧ .

(٢٢) نفسه ، ص ٩٨ .

(٢٣) نفسه ، ص ١٠٠

(٢٤) P. M. Kurpershoek, The Short Stories of Yusuf Idris; A Modern Egyptian Author. Leiden, E. J. Brill, 1981 .

وانظر ترجمة للتحليل المضمونى فى هذا الكتاب فى « فصول » المجلد ٢ ـ العدد ٤ (١٩٨٢) ص ٩٣ - ١١٤ بقلم التحرير .

(٢٥) يعد كوبر شويك إدريس من أبرز الكتاب الذين يمثلون رواد المدرسة الحديثة فى القصة . وعلى الرغم من اتفاق رواد هذه المدرسة على تفضيل « الواقعية » ، إلا أن نظرتهم إلى اللغة اختلفت وتأرجحت بشكل واضح . ويتفق هذا مع المعروف عن إدريس من أن له أفكاره الخاصة عن خلق قصة قصيرة مصرية جديدة ، ذات لغة خاصة بها . وهذا ما صرح به إدريس فى كثير من أحاديثه ومقالاته ، ومنها حديث مع كاتب هذه السطور بتاريخ ١٩٨١/٥/١٣ .

(٢٦) واضح أن « تيار الوعى » مصطلح « يستخدم للدلالة على منهج فى تقديم الجوانب الذهنية للشخصية فى القصص » وليس تكنيكاً بل له تكنيكات مختلفة يستخدم من خلالها . انظر ، روبرت همفرى ، تيار الوعى فى الرواية الحديثة ، الطبعة الثانية ، ترجمة محمود الربيعى ، دار المعارف مصر ١٩٧٥ ، ص ١٦ وص ٢٢ .

(٢٧) سوف نناقش دلالة استخدام هذا الضمير فى الجزء الثانى من هذا البحث . وانظر الهامش التالى أيضاً .

(٢٨) الحقيقة أن الضمير المستخدم فى هذه القصة هو ضمير الغائب هو - هى - هم - هن ، وليس ضمير المتكلم ، كما أن تيار الوعى غير مستخدم فى هذه القصة . راجع همفرى فى المصدر المشار إليه .

(٢٩) Hassan Al- Banna M. Ezz el- Din, Language levels in Yusuf Idris Writings. The American University in Cairo, May 1982.

والرسالة غير منشورة .

(٣٠) يعتمد البحث ــ فى هذا السياق ــ على عمل الدكتور السعيد محمد بدوى فى كتابه « مستويات العربية المعاصرة فى مصر ، بحث فى علاقة اللغة بالحضارة » ، دار المعارف ، مصر ١٩٧٣ .

(٣١) انظر فى هذا الصدد كذلك : P. J. E., Cachia The Use of Colloquial in Modern Arabic Literature ,Journal of The American Oriental Society, 87, 1967 pp. 12—22.

(٣٢) « غرض الفن إذن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك لا كما تعرف . وتكنيك الفن هو جعل الأشياء تبدو « غير مألوفة » ، جعل الأشياء صعبة ، كى يزيد من صعوبة وطول عملية الإدراك ، لأن هذه العملية جمالية منتهية فى حد ذاتها ، وينبغى أن يعمل على بسطها . الفن طريقة لتخبر فنية الشىء ، أما الشىء نفسه فليس مهماً » فيكتور شكلوفسكى ، « الفن باعتباره تكنيكاً » ، ترجمة عباس التونسى ومراجعة حسن البنا ، « ألف » ، مجلة البلاغة المقارنة ، العدد الثانى ربيع ١٩٨٢ ص ٧٨ .

(٣٣) اهتم بالتكنيك فى الرواية العربية (المصرية خاصة) على الراعى فى « دراسات فى الرواية المصرية » (القاهرة ــ ١٩٧٩) ؛ ومحمود الربيعى فى « قراءة الرواية ــ نماذج من نجيب محفوظ » (القاهرة ــ ١٩٧٤) ، وقد ترجم أيضاً « تيار الوعى فى الرواية الحديثة » لرويرت همفرى (القاهرة ــ ١٩٧٥) ؛ ولشكرى عياد « مدخل إلى علم الأسلوب » (الرياض ١٩٨٢) وإن كانت تطبيقاته على قصائد وليس على قصص أو روايات . وانظر كذلك عدداً من المقالات فى عدد « فصول » الخاص بالرواية وفن القص : ٢/ (١٩٨٢) ، حيث تجد مقالات لأنجيل بطرس سمعان عن « وجهة النظر فى الرواية المصرية » ص ١٠٣ ــ ١١٥ ، وعبد الرحمن الخانجى « اللغة ... الزمن .. دائرة الفوضى » ص ٢٦١ ــ ٢٦٤ ، وفتوح أحمد « لغة الحوار الروائى » ص ٨٣ - ٩٠ ، ويمنى عبد الدايم « تيار الوعى والرواية اللبنانية المعاصرة » ص ١٥٣ ــ ١٧٢ . وقد أشرنا من قبل إلى مقالة نبيلة إبراهيم عن « لغة القص فى التراث العربى » بالعدد نفسه من فصول . وانظر كذلك مقالة سيزا قاسم « المفارقة فى القص العربى » بالعدد نفسه ص ١٤٣ ــ ١٥١ ، وانظر معها مقالة سامية محرز عن « المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبى » ، مجلة « ألف ، مجلة البلاغة المقارنة » عدد ٤ (ربيع ١٩٨٤) ، ص ٣٣ ــ ٥٤ ؛ وانظر بعدها مقالة لكلود أودبير

عن « اللغة بين الرؤية الحديثة والرؤية النيوكلاسيكية » حيث يدرس نصاً مقتبساً من طه حسين ومجيد طوبيا ، ص ٥٥ ــ ٧٠ .

وثمة كتاب فى سلسلة New Accents بعنوان « اللغة والأسلوب » Language and style من تأليف E. L. Eptein (بريطانيا ١٩٧٨) وفى السلسلة نفسها كتاب بعنوان « علم اللغة والرواية » من تأليف روجر فولر R. Fowler (بريطانيا ١٩٧٧) . وتمذان الأخيران مع كتاب الدكتور شكرى عياد المذكور سابقاً مقدمة جيدة فى الموضوع .

(٣٤) Brinton, Laurel, Represented Perception, AStudy in Narrative Style. Poetics (1980) 363 — 381 ,North Holland Publishing.

(٣٥) Cohn, Dorrit. Narrated Monologue: Definition of Fiction Style. Comparative,Literature 14 (2) 79 — 112 USA (1966).

ولها كتاب صدر عن برنستون (١٩٧٨) وتشير إليه بريتن وعنوانه :

— Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction . وهو كما ترى فى الموضوع نفسه .

(٣٦) ، (٣٧) ، (٣٨) انظر قائمة المراجع المذكورة فى نهاية مقال بريتن .
وعن كل الأسماء الواردة عند كون أيضا انظر مقالتها وهوامشها . ولم أجد حاجة ملحة لترجمة الهوامش ، لأنها كلها تقريباً عن كتب بالألمانية .

(٣٩) انظر Uzzell T. H., The Technique of the Novel (New York, 1964) p. 198.

(٤٠) انظر لوبوك ، بيرسى ، صنعة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر (١٩٨١) ص ٢٣٠ ــ ٢٣١ .

(٤١) انظر ترجمة الدكتور محمود الربيعى لكتاب همفرى . وقد ورد ذكره فى هامش رقم (٣٣) .

(٤٢) ترى كون أن بولنج فى مقالته المعنونة بـ « ما تكنيك تيار الوعى ؟ » PMLA,LXV(1950),(342—345) يتوقع من تيار الوعى أن يقدمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية للشخصية ، بدون أى تدخل . . . من جانب المؤلف (ص ٣٤٥) . وفى الوقت نفسه يرجو أن يستثنى من تيار الوعى مايدعوه « مستوى لغة الوعى » (ص ٣٤١) ، أو « منطقة اللغة » (ص ٣٤٥) . وبالمثل يعتقد همفرى أن رواية تيار الوعى تهتم بشكل أولى بـ « مستوى ما قبل الكلام » (ص ٣ ـ ٤) . وهى تذهب مع بعض الباحثين إلى أن الفرق بين مستويات الكلام ومستويات ما قبل الكلام من الوعى ، فى الممارسة النقدية ، مقياس مستحيل أن يطبق (انظر هامش ٣٤ ص ١٠٨ من كون) .

(٤٣) وتقترح كون أن أقرب واحد يجيب عن هذه الوصفات هو الشاعر مورجان شتيرن فى قصيدته « أغنية السمك الليلية » . والحقيقة أنها تسخر من الفكرة ، حيث إن قصيدة الشاعر هذه لا تعدو هذا الشكل ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ مكرراً مرتين ، أو شيئاً من هذا القبيل ، حيث يعمل قصيدة مستخدماً رموز العروض ولكنها لا تقرأ ، بل عليك ان تتخيلها !

(٤٤) تضيف كون أنها على وعى بالاستثناءات المكتوبة فى ضمير المتكلم والزمن الحاضر من مثل قصة كافكا « طبيب الأرياف » ، ولكنها تقول إنها معنية بالسائد والعام وليس بالاستثناء . والقضية مثارة بالنسبة ليوسف إدريس كذلك ، سواء فى القصص التى تخلط بين الضمائر ، أو الخالصة لضمير المتكلم ، فى أعماله الأخيرة ، خصوصاً مجموعته « بيت من لحم » . وانظر مجموعة قصصية مصرية لمحمد إبراهيم مبروك « عطشى لماء البحر » (القاهرة ١٩٨٣) حيث توجد ست قصص تشكل المجموعة مكتوبة كلها بضمير المتكلم ، وهى مكتوبة ، جميعاً فى الستينيات ماعدا قصة العنوان فمكتوبة فى ١٩٧٩ .

(٤٥) تحيل كون هنا على سبيتزر وفالتسل ونيوز Neuse . وتقول إن من دواعى الاهتمام أن نلاحظ ، فى هذا الصدد ، أن عددا من النقاد قد أكدوا أن المونولوج المروى يتأصل فى نمط من الكلام الشفاهى فى تقليد حديث شخص آخر . ويرى تيبود أن وجود المونولوج المروى فى أعمال فلوبير يرجع إلى عبقريته فى تجديد الأسلوب الأدبى الفرنسى بالإيقاعات الحيوية للغة الكلام . ولعل هذه النقطة تساعد على إلقاء الضوء على المشكلة عند إدريس ، حيث نجد عبقرية مشابهة لديه فى هذا الصدد . وقد لاحظ ذلك آخرون مثل كوبر شويك .

(٤٦) أطلق عليه : الأسلوب الحر غير المباشر للإدراك Style in Direct Libre de Perception (ليبز Lips ١٩٢٦) ، والإدراك البديل « Substitionary perception » ، أو الإدراك المجرَّب erlebte Wahrnehmung (فير Fehr ١٩٣٨) ، والانطباع المجرب erlebte Eindruck بويلر Buhler ١٩٣٧) . وترى بريتن أن مصطلح الانطباع الحسى sensory impression (بولنج ١٩٥٠) ينصرف إلى ظاهرة أقل تحددا ووضوحاً مما ينصرف إليه مصطلح الإدراك المتمثل represented perception (انظر بريتن ص ٣٧٠) .

(٤٧) المجموعة أصلاً صدرت عن عالم الكتب ــ القاهرة : ١٩٧١ ، والنسخة المستخدمة هنا طبعة دار العودة ــ بيروت ــ بدون تاريخ . والأرجح أنها صورة من الطبعة الأولى .

(٤٨) لا يذكر فعل الوعى كما قلنا سابقاً فى موضع اعتراض فى اللغة العربية .

(٤٩) انظر المرجع المذكور فى هامش (٣٢) نفس الصفحة .

(٥٠) واستخدام الضمائر هنا يذكرنا بالمشكلة التى تعرضنا لها من قبل . وإذا أخذنا هذا الاستخدام كما لو كان وسيلة من المؤلف لوضع الشخصية أمام نفسها ، فى محاولة لطرح كل الاحتمالات الخاصة بالموقف ، فسوف نجد أن هذا الاستخدام للضمائر قد أدى هذه الوظيفة بطريقة شبه موضوعية ؛ وإذا أخذناه على أن المؤلف يحاور الشخصية فإننا نجد أن الشخصية أحرص على البحث عن الحقيقة برغم زلتها ؛ وإذا أخذناه على أساس أنه يقع بين هذين الاحتمالين فربما وجدنا أن الوعى المنعكس هنا ناشىء من مشكلة الشخصية . ولا شك أن المؤلف قد كان ــ على الأقل ــ يراقبها من فوق كتفه ، ويلتقط ما يهم به لسان حالها فى الموقف .

(٥١) لاحظ بنية هذه الجملة وتشابهها مع بنية جملة « الضمير يتكلم حين نسكت » التى سبق أن اقتبسناها . ومتابعة للهامش السابق (٥٠) ، نرى أن المؤلف قد حصر شخصيته بين « الضمير » الذى لم يتكلم بسبب من حركة الشخصية ومونولوجها المروى ، الذى كان يتحكم فيه المؤلف بالطبع ، وبين « الشيطان » الذى سيطر على حركة الشخصية فى الجزء الأول من القصة ، وظل يدفعها إلى اكتشاف الشىء الآخر فى زوجها .

اللغة فى المسرح النثرى

عصام بهى

تمتاز المسرحية ــ بوصفها جنساً أدبيا ــ باعتمادها على أسلوب واحد من الأساليب التى تستخدمها الأجناس الأدبية الأخرى ؛ فإذا كانت القصة والرواية يستخدمان الوصف والتحليل ــ مثلا ــ ولا يشكّل الحوار فيهما من الوسائل الأدبية ــ اللغوية إلا وسيلة واحدة ، قد تكون ــ أحيانا ــ عَرَضية ، فإن الاعتماد الأساسىّ فى المسرحية يكون على الحوار . وعلى الرغم من أننا نبحث فى المسرحية عن عناصر البناء الفنى « القصصى » كلها فى المسرحية ، فإننا نبحث عنها ، أو نعرفها ، فى العنصر الفنى الوحيد الظاهر على السطح فى المسرحية ؛ أعنى فى الحوار . فمن طريق الحوار نتعرف الحدث ، والشخصية ، والزمان ، والمكان ، وغيرها من العناصر الأخرى من خلال هذه الجمل الحوارية التى تتبادلها الشخصيات فى المسرحية[1] .

وكما أن الحوار هو المظهر الذى نتلقى من خلاله المسرحية ــ بوصفها عملا أدبيا مقروءاً ــ فهو أيضا الشرارة التى تنطلق منها كل عناصر التكوين المسرحى حين يعلو النصّ المنصة المسرحية ، فتصبح العناصر الإخراجية كلها ، من الإضاءة والديكور والملابس والحركة . . الخ ، فى تناغم كامل مع الحوار المسرحى ــ أو بالأحرى مع ما فى المسرحية من شخصيات ، وزمان ، ومكان ، وحدث ، وماض ، وحاضر ، وغيرها مما لا يقدم فى العمل المسرحى إلا من خلال الحوار ، أو التى يقوم الحوار بتجسيدها .

ولقد أثارت المسرحية منذ زمن طويل جدلا طويلا ــ ماتزال له بقية ــ حول ما إذا كان كمال « التلقى » لها حين تقدم على المنصة المسرحية ، أو يكتفى بقراءتها . وهو جدل يأخذ فى الحسبان عوامل عدة لابد من الوقوف عندها قبل اتخاذ موقف من هذه القضية . أول هذه العوامل ، وأهمها ، أن الكاتب المسرحى ــ أيا كان هدفه أو اتجاهه الفنى ــ يكتب دائما وفى ذهنه أنه يكتب لمنصة التمثيل ، يكتب عملا « حيًّا » ، يتصوره دائما وشخوصه تتحرك ، وجمله يتبادلها ممثلون ، فى حيّز مكانى معين ، بل يتصور إضاءته وديكوره . . الخ . إنه يكتب عملا أدبيا حقا ، لكنه ــ أيضا ــ لا يكتبه وكأنه يكتب ــ مثلا ــ شعراً أو قصة ، بل يكتبه نصا مسرحيا ، ولد ليعيش على منصة عرض مسرحى فى الدرجة الأولى .

وحتى الكتّاب الذين قالوا إنهم كتبوا أعمالهم من منطلقات أدبية أولا ، وإنهم لم يكتبوا هذه الأعمال لتقدم على المسرح ، يكون السؤال المطروح عليهم ــ بل علينا أيضا ــ هو : ولماذا ــ إذن ــ اختاروا الشكل المسرحى دون غيره من الأشكال الأدبية ؟ ولقد قال الشاعر صلاح عبد الصبور[2] يوما إنه اتجه إلى المسرح حين أحسّ أن الشعر الغنائى ضاق عن تجربته وتجربة جيله التى تحتاج إلى الأصوات المتعددة المتحاورة ، لكنه استدرك ــ فى الموضع نفسه ــ أنه دخل إلى المسرح من باب القراءة والثقافة ، ولم يدخله ــ كالكاتب الأوربى ــ من باب المسرح نفسه . ويرى أن المسرح سليل الشعر ، كما يشهد بذلك تاريخه . لكنه ــ فى النهاية ــ لم يقل إنه كتب المسرحية بتقاليد الشعر ــ الغنائى أو غيره ــ بل كتبها بتقاليد المسرح نفسه ، وأعماله شاهد على ذلك . وصرح توفيق الحكيم مرة أنه يكتب بعض أعماله لا

لتمثل ، بل لتكون كتابا يقرأ ! ولعله كان يقصد أن تقاليد المسرح المصرى فى الفترة التى كتب هذه الأعمال فيها لم تكن قادرة على تحمّل أعباء تقديمها ، لا أن هذه الأعمال نفسها غير صالحة للعرض المسرحى ، أو أنه كتبها دون أن يقيم فى ذهنه منصة مسرحية « ويخرجها » من البداية حتى النهاية .

العامل الثانى المهم أن المتلقى يذهب إلى المسرح وفى ذهنه أنه ذاهب لمشاهدة عمل كتب للمنصة بخاصة ، وللتمثيل ؛ فهو لا يتوقع « قراءة » عمل — سواء قرأه بنفسه ، أو قرأه له الممثلون — بل يتوقع أن يرى « حياة » كاملة تتحرك على منصة العرض . أكثر من ذلك أن المتلقى إذا اكتفى بالقراءة دون العرض ، فإنه يقرأ العمل الأدبى المسرحى على نحو خاص جداً ؛ أعنى أنه — على الحقيقة — لا تكتمل قراءته ولا تمثّله لهذا العمل إلا بأن « يخرجه » لنفسه — ذهنيا — وهو يقرأ . إن هذا « الإخراج » الذهنى — وإن تمّ بغير وعى — هو الذى يجعله يستمتع بقراءة العمل المسرحى ، وهو الذى يمكنه من تقديره تقديراً صحيحاً . وحتى القارىء — الناقد للعمل المسرحى — ولو كان أكاديميا ! — يفعل هذا تماما ، وهو واع أو غير واع ، وحين يتحدث عن القيمة « الأدبية » لعمل مسرحى يؤثر فى حكمه ، وفى قراءته أصلا ، هذا الجانب الفنى المرتبط عضويا بهذا الجنس الأدبى الخاص .
ولهذا يمكن القول إن كمال استمتاع القارىء أو قدرة الناقد على تقويم عمل مسرحى مكتوب يتوقف على قدر دربته على تلقى الأعمال المسرحية فى المكان الذى ترتبط به — أعنى منصة العرض — وتأثير هذه الدربة على خياله .

ومن جهة ثالثة ، تعلمنا التجربة أن العمل المسرحى — الأدبى « يتحقق » على منصة العرض ؛ ليس لأن المنصة تجسد شخصياته وحركتها وحوارها ... الخ ، فحسب ، بل الأهم هو ما أشرت إليه آنفا من أن العمل المسرحى المكتوب يظل — بين دفتى كتاب — مجرد « إمكان » لا تكتمل حياته إلا على منصة العرض .

غير أن هذا كله لا ينفى « أدبية » الأعمال المسرحية ، من جهة ، ولا يجعل النصّ المسرحى — الأدبى ذا قيمة ثانوية ، من جهة ثانية . فأدبية النصوص المسرحية الجيدة لاخلاف عليها ، (وإن يكن الخلاف على حدود « الأدبية » التى نصف بها النصوص « الأدبية » بعامة ، ما يزال قائما !) . فهى — على أية حال — نصوص مجاوزة للمألوف من « الكلام » ، ولكل نصّ منها بناؤه الخاص ، الذى قد يشارك فيه غيره من النصوص فى بعض العناصر ، لكنه — من حيث هو « كُلّ » — يكون مميزا ، كما أن لهذه النصوص قدرتها على التأثير الفكرى والجمالى . أما موضع الخلاف حقا فهو مكانة النص المسرحى — الأدبى إلى العرض المسرحى ، وهى نقطة دار حولها — وما يزال يدور — جدل طويل ، يريد كل طرف من أطرافه أن يؤكد أهمية الجانب الذى يناصره فى « توصيل » المسرحية إلى متلقيها .

ولا نأتى بجديد إذا قلنا إن هذا الجدال مبنى على قضية تكاد تكون محسومة ، أو هى أشبه بسؤال : أىُّ حَدَّىْ المقص أقطع ؟ لأن الكاتب المسرحى والقائم على أمر العرض ، كليهما ، يعملان وفى ذهن كل واحد منهما الآخر ؛ فالكاتب — كما ذكرت — يكتب للعرض المسرحى ، والمخرج ينطلق من النص الأدبى .

وهذه النقطة الأخيرة التى أشرنا إليها — انطلاق المخرج فى عمله من النص — هى التى قد تشير إلى الحلّ أو المخرج من هذه الإشكالية . فالمخرج لا يبدأ — أبدا — فى حدود ما أعلم — من فراغ ؛ أعنى أنه يبدأ من نصّ أدبى — قد يكون مسرحية أو رواية أو قصة أو حتى قصيدة شعرية — أو من فكرة تراوده . فإذا كان هذا النص مسرحية ، فقد يأخذها كما هى ، وقد يعدّل فيها بالإضافة أو الحذف أو التغيير ، بالاتفاق مع المؤلف أو دون اتفاق أحيانا . أما إذا كان نصا أدبيا من جنس أدبى آخر غير المسرحية ، أو إذا كانت فكرة ، فإنه يحاول — بنفسه ، أو مع آخرين ، أو بالآخرين — أن يحول هذا النص أو هذه الفكرة إلى نص مسرحى يعمل من خلاله . ومن ثَمّ ، فلا عرض مسرحيا بلا نص ، ولو كان نصا مرتجلا ، يصمم هيكله الأساسى قبل بداية العرض . ومن ثمّ ، أيضا ، نضع أيدينا على أهمية « الكلمة » فى النص المسرحى ، وفى العرض المسرحى كذلك . وهى أهمية ، لولا هذا الجدل الحديث ، ما كانت موضع تساؤل فى أى فترة من تاريخ المسرح فى أى مكان ، حتى أن أرسطو حسمه فى كلمة ، كانت لمصلحة النص الأدبى ، بطبيعة الحال ، حين قال : « ومع أن المَشاهد ذات تأثير كبير إلا أنها أبعد الأجزاء جميعا عن الفن ؛ إذ من الممكن أن نلمس تأثير المأساة بلا تمثيل ولا ممثلين . ثم إن جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتماده على فن الشاعر »(٣) .

ولا نريد أن نكون فى جانب أرسطو ، المتطرف ، والمنحاز تماما للنصّ الأدبىّ . فليس صحيحا أن « المَشاهد ... أبعد الأجزاء جميعا عن الفن » ؛ لأن لها « فنها » الخاص بها ، الذى لا يكون اعتباطيا ، بل إن لهذا الفن جماله الخاص ، وسحره ، أيضا ، الخاص . وهو الأمر الذى نودّ أن نؤكده هنا ؛ فالنص المسرحى الذى يمكن قراءته والاستمتاع به بوصفه نصا أدبيا ، له جماله ومتعته ؛ والعرض المسرحى له كذلك خصوصياته الفنية وجماله ومتعته ، التى قد تعتمد جميعا — أو بعضها على الأقل — على النص ، وقد تخرج عليه ، أو تفوقه أحيانا .
ويتوقف هذا — بدّاية — على القدرات الذاتية للمخرج ، وعلى الإمكانات الفنية المتاحة له ، وأيضا على اختياره للنص الذى يتيح له إبراز هذا كله فى شكل غير متنافر . فالمخرج حين يختار نصا للعرض إنما يختار نصا ليجرى معه « حوارا » ؛ وقد ينتهى هذا الحوار إلى غلبة أحدهما على الآخر ، أو — وهذا هو العرض الجيد للنص الجيد — أن ينتهيا إلى التناغم .

والنص الأدبى — فى العرض المسرحى — يمثل عنصراً واحداً من مجموعة من العناصر المتساندة ، التى تتعاون لخلق تأثير ما ، فكريا وجماليا ، على المتفرج . فلا شك أنه يشترك فى خلق هذا التأثير — مع النص الأدبى — فن المخرج ، وفن الممثل ، ومهندس (الديكور) ، ومهندس الإضاءة ، والموسيقىّ . ولكن ما الصلة بين هذه العناصر جميعا والنص الأدبى ؟ وكيف يستقيم القول بتأثير هذه العناصر جميعا — مع النص — على المتفرج لخلق فكرة أو إثارة شعور ، مع القول بانطلاق المخرج من النص أساسا ؟ ومع القول أيضا بأن النص يظل « إمكانا » حتى يجسده العرض ؟ إن الإجابة التى تبدو ملائمة عن هذه التساؤلات ، والتى تؤيدها الشواهد التاريخية والواقعية فى موقف الإخراج من النص ، هى أن الإخراج — فى أفضل حالاته الفنية — هو « رؤية » للنص ، أو تحقق لإمكان من إمكاناته ، وتجلٍ لروح من الأرواح الكثيرة التى يمكن أن تتلبسه .

وليس هذا تقليلاً من شأن العرض المسرحى ، ولا من شأن المخرج الذى يقوم عليه . لأن تقديم « رؤية » جديدة لنص أدبى ، وبوسائل أخرى تتساند مع « الكلمة » ، لتفسرها تفسيراً جديداً ، أو تجسدها ، أو حتى لتدخل فى حوار معها ، ليس بالأمر الهيّن ولا البسيط ، بل هو قيام على إبداع عالم كامل على الأساس الذى أرساه الكاتب ، أو بث روح فيه بحيث يمكنه مواصلة الحياة ، لا على منصة العرض وحدها ، بل أيضا فى نفس المتفرج وخياله . وعلى أية حال ، فلابد أن نؤكد — دائما — أن للنص المسرحى — الأدبى — المقروء جمالياته الخاصة ، وروحه وتأثيره ، وللعرض المسرحى جمالياته الخاصة أيضا وروحه وتأثيره . وقد تلتقى هذه الجوانب كلها فى النص والعرض فى نقاط ، لكنها — بالضرورة ، لاختلاف الوسائل الفنية المستخدمة فى النص والعرض ، ولاختلاف منافذ كل واحد منهما إلى روح المتلقى وعقله — تختلف فى نقاط أخرى .

لقد اقتحمنا هذا الجدال بين النص والعرض — أو بين القائمين عليهما ، أو المشايعين لهم — لأنه يثير جوانب غاية فى الأهمية للموضوع الذى نطرحه ؛ أعنى موضوع لغة الحوار المسرحى . لأن كتابة نص أدبى ارتكازاً على « تلقى القراءة الصامتة » أساساً ، يختلف — بالضرورة — عن كتابة نص يعتمد على « تلقى المشاهدة والسماع » أساساً ؛ ودخول أحدهما إلى مجال آخر غير مجاله يعنى أنه سيطرأ عليه تغيير ما - أيا كان حجمه ، وأيا كانت نتائجه - عما لو كان يتلقى فى مجاله الطبيعى . ومرة أخرى نشير إلى اختلاف عملية « قراءة المسرحية » عن عملية « مشاهدتها » . كما أن لوسائل الإخراج ، ولفن الممثل - بالضرورة ، أيضا - تأثيرها على « الكلمة » ؛ فقد تنطلق بها إلى آفاق فسيحة ، مستعينة بالإضاءة أو الديكور أو الموسيقى ، أو بها جميعا ، وقد تحجر عليها وتحدّ من انطلاقتها ؛ وقد يؤدى الممثل الكلمة فى لهجة ما ، أو مصحوبة بحركة أو إشارة ما ، تفسر الكلمة ، أو تخرج بها من مجال دلالى إلى مجال آخر . . وهكذا . فتقدير قيمة الكلمة ودورها فى العمل المسرحى المكتوب لابد أن يكون قائما على تقدير قيمتها ، لا مكتوبة فحسب ، بل منطوقة كذلك ، وداخل سياق « العرض المسرحى الممكن » .

واستخدام اللغة على شكل حوار داخل المسرحية استخدام معقد غاية التعقيد . و« جملة الحوار » التى تنطقها شخصية موجهة إلى شخصية أخرى قد تحمل خبراً لا تعرفه الشخصية الموجه إليها الخطاب ، أو لا يعرفه المتلقى . وفى أغلب الأحوال - أو فى المسرحية الجيدة بخاصة - لا يكون سياق الحوار موجها لتعرّف أخبار ، بل قد يأتى الخبر فى سياق الحوار عَرَضا ، أو لغرض آخر غير مجرد الإخبار ، أو لإعلام المتلقى به . وفى الأحوال كلها ، يقوم « الإخبار » بدور أساسىّ فى بناء الحدث الذى تقوم عليه المسرحية ؛ حيث يتعرفه المتلقى خطوة فخطوة ، من خلال هذه « القطع من الأخبار » المتناثرة فى الحوار ، ويتعرف تطوره ، والقسط الذى تسهم به كل شخصية فى صنع هذا الحدث ، أو مقاومته وإعاقته ، أو دفعه إلى أمام . بل يسهم « الجانب الإخبارى » فى الحوار فى تعرف الشخصيات وأبعادها وبنائها النفسى والاجتماعى ، وفى كشف زمن المسرحية والماضى المتصل به .

ويشارك هذه الوظيفة فى الحوار وظيفة أخرى على الدرجة نفسها من الأهمية بل ربما تفوقها أهمية ، هى وظيفته « التعبيرية » . وتقوم على تعبير الشخصية عن أفكارها ووجهة نظرها فى الأمور ، وفى الأحداث التى تدور حولها أو التى تشارك فيها ، والعواطف والأحاسيس التى تثيرها فيها هذه الأحداث ، غضبا أو رضى أو لامبالاة .

وإذا كانت « الطاقة الإخبارية » فى الحوار تقوم أساساً على لَفْت المتلقى أو شخصية أخرى وتعريفها بجوانب من الحدث غائبة ينبغى - من وجهة نظره ، ومن وجهة بناء المسرحية أيضا - أن يعرفاها ، فإن « الطاقة التعبيرية » - وهى المميز الأساسى للحوار المسرحى - تقدم للمتلقى الحدث « فى حالة صنعه » ، والشخصية فى « حالة بنائها » أو تحوّلها ، أو تطورهما - الحدث والشخصية - معا ، وتأثير كل واحد منهما على الآخر . إن الميزة الأولى لفن المسرحية أنها لا تقدم لنا شيئا جاهزا ، ولكنها تبدع كل شىء أمامنا ؛ الحدث ، والشخصية ، والعواطف ، والفكر ، بل الزمان والمكان وما يميزهما من خصوصيات . وهذا كله لا يقدم إلينا مفرقا ، بل يقدم متسانداً متناغما لا ينفصل فيه عنصر عن غيره من العناصر ؛ « فالشخصية لا تقدم إلينا عارية من مواقف أو أحداث ، وهذه الأحداث والمواقف التى تنتظم الشخصية فى داخلها تبدأ الحركة منذ اللحظة الأولى فى المسرحية ، وحينئذ نبدأ فى تعرفها فى لحظة واحدة ؛ لأن الشخصية هى التى تصنع الموقف ، والموقف هو الذى يكشف لنا عن الشخصية »[٤] . ومن ثم فإن الشخصية فى المسرحية « ليست المادة الأولية للكاتب ؛ إنها نتاجه . وهى تنبثق من المسرحية ، ولا توضع فيها »[٥] . والأمر نفسه يقال عن الحدث ، وعن الفكر ، أو العواطف أو غيرها .

ولابد هنا من تأكيد أن « الطاقة الإخبارية » فى الحوار لا تنفصل عن « الطاقة التعبيرية » ، أو لانستطيع - فى كثير من الأحوال - أن نضع بينهما حدوداً واضحة ؛ بل - أكثر من هذا - قد يصبحان شيئا واحداً . فالشخصية - على سبيل المثال - قد تستثار فتعبر عن عواطفها أو عن فكرها « بالإخبار » ، تعبيراً عن سلامة موقفها ، أو كيداً لشخصية أخرى ، أو تعبيراً عن تحديها لشخصية أو موقف . وهكذا تضرب « الجملة الحوارية » - فى لحظة واحدة ، أو فى لحظات متتالية - فى الاتجاهين معاً ، يتداخلان ، ويتساندان فى بناء العناصر المشاركة كلها فى بناء المسرحية .

وبناء الحوار بحيث يتناغم مع بناء الحدث وبناء الشخصية يفرض أن يستخدم طاقاته فى سهولة ويسر ، وفى حذق وحسّاسية ؛ فلا نعرف « كل شىء » - عن الحدث أو عن الشخصية - مرة واحدة ، وإلا ماذا يبقى للشخصيات أو للمتلقى ؟ وإنما هو يكشف لنا عن الجوانب الضرورية فحسب من الحدث أو الشخصية فى لحظة معينة . وبهذا يقوم الحوار ببناء الحدث والشخصية على مدى المسرحية كلها ؛ بحيث نشعر ، ونعرف ، حين تكفّ الشخصيات عن الحوار أن كل شىء قد توقف وانتهى ، بل - فى العمل الجيد - يتوقف الحوار حين نشعر ، ونعرف ، أنه انتهى إلى غاياته . ومن ثمّ فإن المتلقى نفسه أيضا يشارك فى بناء المسرحية وعناصرها كلها ، وهو يضمّ - وهو يتلقى الحوار - المتشابهات والمترابطات ، ويستبعد المتنافرات ، ويضع - واعيا أو غير واع ، أو فى الغالب - مقترحاته البنائية الخاصة فى كل مرحلة من مراحل المسرحية ، ويقبلها فى المرحلة التالية ، أو يستبعد بعض عناصرها ، أو يهدمها جميعا ليبنى غيرها . . وهكذا ، حتى ينتهى - تجاوبا مع

الحركة المسرحية - إلى بناء قد يتطابق مع بناء المسرحية ، أو يتنافر معه . وعلى هذا تتوقف استجابة المتلقى للمسرحية ، رضى أو نفوراً .

فالحوار المسرحى مرحلى ، يعطى جانبا من الحدث أو الشخصية فى لحظة معينة ، ثم يعطى جانبا آخر فى لحظة أخرى ، قد تبعد عن الأولى فترة ، وعلى ضمّ هذه اللحظات المتتالية تبنى المسرحية .

بل إن الحوار يبنى على حساب دقيق لما ينبغى أن يعرفه المتلقى من الحدث أو الشخصية فى لحظة معينة أو أخرى ؛ وقد يبنى على معرفة المتلقى بجانب من الحدث أو الشخصية لا تعرفه الشخصيات الأخرى أو شخصية معينة من بينها ؛ أو يحدث العكس ؛ أعنى أن يُبنى على معرفة الشخصيات الأخرى ، أو شخصية معينة منها ، بجانب من الحدث أو الشخصية لا يعرفه المتلقى ، فيظل هذا على جهله به حتى تأتى اللحظة المناسبة للكشف عن هذا الجانب الذى لايعرفه المتلقى . ودلالة الكلمة فى هذه الأبنية جميعا لابد أن تختلف فى استجابات المتلقى أو فى استجابات الشخصيات المواجهة ..

ويشير دارسو المسرح إلى ضرورة أن يولد الحوار فى المتلقى الإحساس بمشابهة الواقع ، وإن لم يكن نسخة فوتوجرافية منه(٦) . وهى قضية ناشئة عن « تلقى العرض » أو المشاهدة وليس عن « تلقى القراءة » ؛ لأن التلقى الأول يؤكد ضرورة توليد الحوار لاستجابات فورية - فكرية وعاطفية - لدى المتلقى ، على عكس تلقى القراءة ، الذى يمكن أن يأخذ فيه المتلقى وقته فى الفهم ، والعودة إلى فقرات حوارية سابقة لمراجعة شىء أو التأكد منه . . وهكذا . ومن هنا ثارت قضية العامية والفصحى « على المسرح » وتعرض لها الكتّاب والنقاد والقائمون على أمر المسرح معا ، منقسمين على أنفسهم ، أو باحثين ومجربين لحلول مختلفة . ففى أوقات مختلفة تعصب كل فريق لرأيه ،متمسكا بلغته الخاصة ، العامية أو الفصحى . وفى وقت آخر ، مبكر ، أخضعت اللغة داخل المسرحية للشخصية التى تتكلم بها(٧) . وفى مرحلة ثالثة توزعت العامية والفصحى على الموضوعات المسرحية ؛فللفصحى الترجمات (وكانت لها دائما ، ويبدو أننا نشهد فيها مرحلة جديدة !) والمسرحيات التاريخية ، وللعامية المسرحيات الاجتماعية أو الملهوية ، ثم أسهم توفيق الحكيم بفكرة اللغة الثالثة . ولابد من الاشارة إلى أنها لم تكن فترات أو مراحل منفصلة أوقاطعة ، ولكنها حلول طرحت ، وجربت ، وانتهت إلى اقتناع كل كاتب بجانب من جوانب الحجج المطروحة والإنتاج على أساس منه .

وليس من غرضنا - هنا - الدخول فى هذه القضية بمناقشة الحجج التى يستند إليها كل فريق ، مؤيدين أو معارضين . لكننا نشير إلى قضية مهمة ، التفت الفريقان إليها جزئيا حين أشاروا - مؤيدين أو معارضين أيضا - إلى أن هناك شخصيات يناسبها النطق بالفصحى - من فئة المتعلمين أو السادة - وأخرى تناسبها العامية ، كالعمال والفلاحين ومن إليهم . أى أن اللغة خاضعة للمستوى الثقافى أو الاجتماعى للشخصية ، ومن ثمّ للفكر أو المشاعر التى يمكن أن تعبر عنها الشخصية بكلامها ؛ فإذا أضيف الى هذا قضية الواقعية أصبحنا لانمانع فى أن « ينزل » فكر الفئات المثقفة ومشاعرها ، ومن ثم لغتها ، إلى لغة الفئات المستهدفة بالواقعية . ونتصور أن الواقعية ليست فى اللغة التى يستخدمها الكاتب فى عمله ، ولكنها ــ أساساً - موقف من الواقع يؤسس له الكاتب . ويأتى بعد هذا الفكرُ والعاطفةُ اللذان يعبر عنها العمل ؛ فإذا كان فكراً أو عاطفة يسموان على « نثرية » الواقع أو « عاميته » طلبا - بالضرورة - لغة قادرة على المجاوزة والسمو ، أوهما - فى الحقيقة - لايتأتيان للكاتب إلا فى هذه اللغة المجاوزة . ولا يخرج عن هذا المسرحيات ذات الموضوع الاجتماعى ؛ لأن الفصحى لا تعجز عن تناول قضايا هذه المسرحيات ، بل هى قادرة على تناولها وعلى السمو بها - فى الوقت نفسه - على « عاميتها » وعلى « محليتها » بل على وقتيتها كذلك - أما الرغبة فى دغدغة مشاعر الجماهير وممالأتها ، على حساب المستويات الفكرية والفنية أيضا ، بحجج أيديولوجية ضيقة تخفى أسبابا أنانية أكثر ضيقاً فهو ما انتهى بالمسرح المصرى إلى أزمته الراهنة التى ما نزال نتجادل حول أسبابها ، ولو أخلصنا النية والبحث لعرفنا أننا لم نعد نلتفت إلى القيم التى حاول« جيل التأسيس » لمسرح عربى حقيقى ، وعلى رأسه شوقى وتوفيق الحكيم ، إرساءها . فالحكيم بعد أن كان قد بدأ كتابة مسرحياته ــ قبل سفره إلى فرنسا ــ بالعامية ، عاد مقتنعا بأن الفصحى هى الباقية ، بقدرتها على مجاوزة حدود المكان والزمان ، وبقدرتها على الارتفاع بالقضية الاجتماعية إلى مستوى يعلو على (الدردشة) فى أمور الحياة اليومية ، ولكنه تردد فى استخدمها فواتته فكرة اللغة الثالثة ، أو « تفصيح العامية » التى كتب بها أعماله الاجتماعية بعد ذلك ؛ ليكون لها من الفصحى ما يكفل لها البقاء ويتحدى عوادى الزمان والمكان ، وتكفل لها بساطتها القدرة على مخاطبة أكبر قدر من الجماهير على اختلاف فئاتها ومستوياتها الثقافية .

والمسرحية الاجتماعية تضم تحت جناحها جانباً كبيراً من المسرحية (الكوميدية) . ودون الخوض فى تفصيلات - مرة أخرى - نجد أن اعتماد العامية لغة للمسرحية (الكوميدية) ، اعتماداً لايحتمل الجدل أو النقاش ، أدى بالمسرح (الكوميدى) إلى مايزعجنا اليوم من الهبوط والإسفاف ، الذى نتساءل - فى إشفاق وبراءة ! ــ كيف ننقذه منه ؟ ونؤكد - مجددا - أن القضية هى قضية اللغة والفكر الذى تعبر عنه ، والمشاعر التى تثيرها . ولانجاوز الحق إذا قلنا إن افتقار مسرحنا إلى تراث من «الكوميديا الراقية » يعود إلى المشكلة نفسها ، وأنه ليس غريبا أن يصل مسرحنا (الكوميدى) إلى ماوصل إليه وقد تبنى ـ منذ البداية ، إلا فى حالات نادرة - لغة (مسرح) « عماد الدين » و« روض الفرج » لغة له .

إن قضية اللغة فى المسرح قضية فى غاية الخطورة ، تضرب فى أبعاد فنية وفكرية وثقافية شتى . وتَبْقى السؤال المطروح على كل المتصلين بقضية المسرح مفتوحا فى انتظار الإجابة : ماذا نريد أن نعطى للمتلقى ؛ أن نعيد إليه مجموعة من النكات الهابطة المسفّة يظل يجترها حتى تخلّف سلوكا اجتماعيا وفكريا على المستوى نفسه ، أو نعطيه فكراً ساميا وعاطفة راقية ، وحتى دعابة راقية تثير لديه - بعد الضحكة - فكرة أو سلوكا ساميا راقيا ؟

وبعد هذه المحاولة للوقوف عند مايمكن أن تثيره قضية لغة الحوار المسرحى من قضايا نظرية عامة ــ أبعادها عملية شخصية ، بالضرورة ــ سنحاول فحص لغة عمل من الأعمال المسرحية ذات الشأن فى تراثنا المسرحى ، هى مسرحية الحكيم « شهر زاد » ، لنرى « الأبعاد الدرامية » للغة فى هذه المسرحية(٨) .

ولعل أول ما يَبْده متلقى هذه المسرحية هذه اللغة المقطّرة ، الصافية ، الشاعرية فى أغلب فقراتها . فالحكيم لا يستخدم فى الجملة إلاّ ما لا يمكن الاستغناء عنه ، دون أى فضول أو تزيّد ، ولو كان فعلاً مضمر الفاعل ، أو أداة استفهام ، أو حتى الصمت ! ــ وهى ظاهرة سنقف عندها بعدُ . فاللغة المسرحية ــ بعامة ، وفى هذه المسرحية بخاصة ــ لا تحتمل فضولاً أو تزيّداً بَلْه ثرثرة ، قدرَ عدم احتمالها للإخلال بأداء المعنى كاملاً ، ولا نقول واضحاً ؛ لأن الوضوح ليس شرطاً ضرورياً فيما تعبر عنه لغة الأدب من معان .

والمنظر الافتتاحى فى المسرحية ــ الأول ــ يدور فى طريق عام ، مقفر ، ويجمع شخصيات الساحر والعذراء ، والجلاد والعبد ، ثم الملك فى حوار عابر مع الساحر وهو فى طريقه إلى بيته . ومن ثَمَّ فهو يحمل السمات الأساسية للمشهد الافتتاحى ؛ أعنى أن يعطى أكبر قدر ممكن من المعلومات التى تدخل بالمتلقى إلى عالم المسرحية ، عن الزمان والمكان ودلائل حركة الأحداث واتجاهاتها ، ومواقف الشخصيات المختلفة منها ؛ وهذا كله فى إطار دلالة الحوار على الشخصية المتكلمة ، والشخصية المخاطبة ، ووجهات نظريهما فى الشخصيات الأخرى والأحداث .

فأسلوب الاستفهام يستخدم فى هذا المنظر كثيراً ، وبخاصة على لسان العبد . فالعبد كان غائباً عن المدينة ، ولم يكن مسموحاً له بالعودة إليها ؛ وحين دعت الحاجةُ شهر زاد إلى استدعائه ، استدعته ، لتنفيذ خطة ــ كما نعرف بعد ــ لا تُنفذ إلا بوجود العبد . فغلبة أسلوب الاستفهام يسوّغها الحكيم تسويغاً هو ــ فى الوقت نفسه ــ « جملة » فى مسيرة أحداث المسرحية ، وفى بناء رمز من رموزها ، إلى جانب ضرورته فى هذا المشهد الافتتاحى لتكون الأسئلة وإجاباتها معا المدخل الطبيعى للمتلقى ــ وللشخصيات أيضاً ــ إلى عالم الحدث المسرحى .

وكما أشرنا سابقاً ، فالحوار يمنح المتلقى ــ والشخصيات التى تشاركه عدم المعرفة ــ ما يريد أن يمنحه من معلومات عن الحدث والمشاركين فيه دون إسراف ، بل بحساب دقيق . فإذا أضيف إلى هذا ما يشترط فى الحوار المسرحى من « طبيعية » ، نجد الشخصيات تنتقل ــ أو ينقلها الكاتب ــ فى حوارها ، فى انسيابية ويسر ، من نقطة إلى نقطة أخرى ، قد تبدو ــ لأول وهلة ــ بعيدة ، ولكنها ــ جميعاً ــ تخدم الحدث ، أو معرفتنا للشخصيات المشاركة فيه ، شريطة ألا يشعر المتلقى فى هذه الانتقالات بأى فجوة ، أو تمزق ، أو خروج على « طبيعية » الحوار(٩) . بل إننا قد لا نشعر ــ فى الحوار الجيد ــ متى انتقلت الشخصيات من نقطة إلى أخرى ، أو كيف انتقلت .

فالحوار الذى يدور بين الساحر والجارية ــ مثلاً ــ فى بداية هذا المنظر ، وموضوعه العبد ، يكشف عن خوف الساحر أو غيرته أو غضبه ــ أو هذا كله ــ من العبد ولقائه بالجارية ، التى تكشف ــ للمتلقى ، فى صوت هامس ــ عن الرغبة فى هذا العبد ، الذى ليس ــ فى نظرها ــ هرماً ولا قبيحاً . وهو حوار طبيعى تماماً ؛ قد يلقاه المتلقى من منظور عام تعبيراً عن إعجاب النساء بمظاهر الفحولة فى الرجل ، ولو كان عبداً أسود ، وقد يلقاه ــ ببعض الثقافة ــ من منظور اطّراد رمزية العبد فى « ألف ليلة وليلة » على الفحولة والرغبات الشهوانية الدنيا . ويعزز هذه المعانى قول العبد ــ وعيناه ملؤهما

الرغبة ، فيما تتصور ــ « ما أجمل هذه العذراء ! وما أصلح جسدها مأوى ! » . فهو لا يرى من الفتاة إلا جمالها ، ثم يختصر هذا الجمال كله ليصبح فى « صلاح جسدها مأوى » . إن الحكيم ــ بهذه الفقرة الحوارية ــ يجذب انتباه المتلقى أولاً ؛ ففيها غموض ليس غريباً على موضوع من « ألف ليلة » ، وفيها أيضاً وجهات نظر مختلفة ، بين الساحر والجارية ، وهو ــ من جهة ثالثة ــ يعطى المتلقى انطباعاً ــ قد يستقر ، وقد يتعدل ــ عن شخصية أخرى ، هى شخصية العبد ، ويبدأ ــ من اللحظة الأولى ــ فى بناء رمزيته الذى سيستمر طوال المسرحية .

ولا يلبث الجلاد أن يتدخل فى مناجاة العبد لنفسه عن جمال الجارية وجسدها ، فيعاجله بسؤاله « مأوى ؟ أللشيطان ؟ أم للسيف ؟ » . وللجلاد وجهة نظره فى الأمور ، وفى النساء بخاصة ، هو الذى ظل يقتل للملك فى كل صباح زوجة ، مقتنعاً أن المرأة لا تكون إلا للشيطان أو للسيف . ويؤكد إيمانه هذا ــ بعد حين ــ بقوله عن الجارية : « ما خرج من يدى دخل فى حوزة الشيطان » .

غير أن فراق العبد الطويل للمدينة يتيح الخروج ــ ظاهرياً على الأقل ــ من إطار هذا الحوار عن العبد وحده ، ليكون فى مقدور العبد أن يسأل عن شهر زاد وشهريار وما يحدث فى المدينة ، ويكون فى مقدور الكاتب ــ أيضاً ــ أن يُدْخِل المتلقى إلى عالم الحدث ، ويبدأ ــ على الفور ــ فى بنائه . وهو يجعل شهر زاد المركز الذى تدور عليه الأحداث ويدور عليه الحوار أيضاً ؛ فالعبد يسأل عنها ، وحين ينتقل الحوار إلى شهريار وسيف الجلاد ينتقل ــ فى سهولة ويسر ــ إليها ، وتكون أسئلة العبد للجارية عن شهر زاد . . وهكذا ، ولكن هذا كله ــ فى الوقت نفسه ــ يكون فرصة لتأكيد رؤية العبد للحياة ، وللنساء ، وبخاصة شهر زاد ، التى لا يرى فيها إلا جسداً جميلاً ، ويرى أن هذا « الجسد الجميل » قادر على صنع المعجزات ؛ فحين يقول له الجلاد إن الملك لم تعد به حاجة إلى جلاد ، يصيح فى إعجاب ــ أو عجب « ياالجسد شهر زاد ! » . وهى جملة لا تكشف عن طبيعة العبد فحسب ، بل تكشف عن وجهة نظره فى شهريار ، الذى كان يتزوج كل ليلة عذراء يقتلها فى الصباح . ولا شك أن ما جعله يكفّ عن هذه العادة جسد له جمال جسد شهر زاد يستطيع أن يكفيه أجساد النساء جميعاً ! وهى وجهة نظره أيضاً فى شهر زاد ، التى عبر عنها آنفاً ، ويؤكدها هنا من جديد .

وهكذا يطّرد حديث العبد معبراً عن نفسه وعن رؤيته الذاتية للحياة والشخصيات الأخرى ؛ فلا يتحدث إلا عن الجسد ورغائبه ، وعن العشق ، والظلام ، والشهوة ، والمؤامرة ، والقبح ، والأصل الوضيع ، والإحساس بالدونية ، والخوف من الانتقام .

أما قمر ــ مثلاً ــ فلا يتحدث إلا عن الحب ، ويجعل من العاطفة القطب الذى يدور حوله العالم ، ولا يغضب إلا للحب ، ولا يفرح إلاّ له أيضاً ، ويعجب من قدرة الملك عن فراق شهر زاد الجميلة ، ولا يرى فيها إلا « قلباً كبيراً » ، بل يجعل أجمل ما فى الوجود « عينى امرأة » . ولنلاحظ أن أجمل ما فى الوجود « عيناها » وليس أى شىء آخر : جسدها ، أو عقلها ، مثلاً .

ويريد شهريار أن « يعرف » ، لا معرفة السماع والخيال التى أتاحتها له شهر زاد ، ولكن المعرفة « الفاوستية » التى تريد أن تنطلق

من عقال القدرات البشرية المحدودة ، والجسد السجن ، والعقل القاصر ، والارتباط بالأرض . إنه يقاوم الارتباط بجسد شهر زاد ، أو حتى بحبها (بالرغم من أنه يحبها) ، لكنه يجاهد هذا الحب حتى ينتصر بعتق العبد حين يعثر عليه فى مخدع الملكة ، ولكنه ، فيما يبدو ، لم يكن انتصاراً نهائياً) ، ويجاهد الارتباط بمملكته بالسفر المتواصل ، ويسخر – مشفقاً – من حب قمر لشهر زاد ، ساخراً من نفسه أيضاً ، فيما يبدو . . وتظل مشكلته هى عدم قدرته على التخلص من هذا الجسد الثقيل ؛ فهو يكشف فى حديثه المشارك فى الحوار – دائماً – عن طبيعته الخاصة ، والعلاقات التى يريد أن يبنيها – أو يهدمها ! – مع العالم ، وعن رؤيته للآخرين المشاركين معه فى الحدث .

والحوار فى المسرحية – فى « شهر زاد » ، بخاصة – قد تكون له أبعاد أخرى ترتبط بالبعد الأدبى فى التعبير ، إلى جانب روابطه بالدلالة على المتحدث والمخاطب ومَنْ يدور عنه الحديث ، ودوره فى بناء الحدث المسرحى وتطويره . ففى المنظر الرابع – مثلاً – فى مرحلة من مراحل الرحلة التى خرج إليها شهريار وأصرّ قمر على مصاحبته فيها ، يدور هذا الحوار بينه وبين قمر وهو يلفته إلى منظر غروب الشمس :

شهريار : انظر يا قمر ! فراق الشمس محزن حقا !

قمر : (يرفع رأسه ويتأمل غروب الشمس صامتا) .

شهريار : (بعد لحظة تأمل) شأن كل فراق . .

قمر : . . .

شهريار : لعلها حزينة هى الأخرى . ألا ترى ضعف أشعتها وشحوب لونها ؟ لكنه حزن لحظة ، لحظة الفراق فقط . . .

قمر : (فى صوت خافت) ها هى ذى قد غابت فى الرمال .

شهريار : نعم ، وذهب حزنها ؛ ولئن أتيح لك رؤيتها الساعة فى مكانها الجديد لتعجبن لأشعتها النضرة الفتية . .

قمر : بهذه السرعة ؟

شهريار : وماذا تريد منها أكثر من هذا ؟ إنها لا تعرف القلب والخيال مثلك .

قمر : مثل أنا ؟

شهريار : (يستطرد) ما دام لها جسم فهى تتأثر بالانفصال ، لكن فى لحظة الانفصال فقط . أما مازاد على ذلك فلغو ليس من طبيعتها .

قمر : (ينظر إلى الملك فى صمت) :

شهريار : (يتحرك فجأة فى قوة وتحمس) ونحن أيضاً مثلها . هلم بنا ياقمر ! فلنتابع السير ، السير ، السير . . (ص ١٠٣ – ١٠٥)

فهذا الحوار الذى يأخذ من الشمس لحظة غروبها موضوعاً يدور حوله ، يفرض السياق المستخدم فيه أن يخرج عن هذا الإطار المباشر . ولا نريد أن نخرجه من الإطار المباشر إلى إطار « التورية » البلاغية القديمة ، حتى لا نسجنه داخل ضيق هذا المفهوم . فشهريار يقصد الشمس حقاً ، كما يقصد شهر زاد بالقدر نفسه ؛ لأنه – قبل ذلك ، وبعده – يوحّدها بالشمس (ولنلاحظ تسمية « قمر ») . لكنه – على أى معنى تلقينا هذا الحوار – يحقق من ورائه أكثر من غرض واحد ؛ فهو تعبير عن رؤية شهريار لشهر زاد – الشمس التى يستمد منها سائر الكائنات النور والدفء ، لكنها لا تحزن لفراق أحد إلا ساعة الفراق ، وهى « الساعة ، فى مكانها الجديد » نضرة الأشعة فتيتها ، بالرغم من أنهم فارقوها – أوفارقتهم ؛ لأن لها وجوداً ذاتياً لا يرتبط ولا يتأثر بوجود أحد آخر ؛ فهى ما تزال ، ولو تغير مَنْ حولها جميعاً ، على قوتها وعنفوانها تمارس أثرها المحيى على الجميع .

وهى – فى الوقت نفسه – محاولة لِلَفْت قمر إلى حقيقة الموقف ، وأن حبه لشهر زاد عبث لا طائل تحته ؛ فهى لا تحب أحداً . بل إنه يلفت نفسه أيضا إلى الموقف نفسه ؛ فموقفه من شهر زاد متوحد بموقف قمر منها . فشهريار لا يخفى حزنه على فراقها : « فراق الشمس محزن حقاً ! » ، لكنه يحاول تعميم القضية حتى لا يصارح قمراً – أو هو نفسه – بأنه مايزال يحبها ويرتبط بها ؛ فيكمل الجملة السابقة : « شأن كل فراق ! » . ثم يعلل نفسه أنها قد تكون هى الأخرى حزينة « لعلها هى الأخرى حزينة » ، ولا يلبث أن يواجه نفسه ، وقمراً ، بالحقيقة سافرة « لكنه حزن لحظة ، لحظة الفراق فقط » ، طالبا من نفسه – فيما يظهر – ومن قمر أيضاً ، أن ييأسا من أن تلقى شهر زاد حبهما بالحب . غير أنهما – شهريار وقمر – يختلفان فى أن شهريار يحاول جاهداً كسر دائرة الحب ، أو سجنه ، بالرحيل المستمر ، والتحدى بالأسلوب نفسه ، أو ما يتوهم أنه كذلك : « ونحن أيضا مثلها . هلم بنا ياقمر ! السير ، السير ، السير » .

والحكيم لا ينص فى توجيهاته على الحال التى عليها شهريار وهو يشارك فى هذا الحوار ، إلا أنه فى لحظة أو أخرى « ينظر . . ويتأمل » . لكننا قد نتصوره شارداً ، يقول هذا الكلام – بصوت مسموع لقمر ، ولنا – يخاطب به نفسه أولاً ، متهدج الصوت . وقد يكون ينطقه فى وضوح ، ساخراً ، سعيداً بانتصاره – ولو كان مؤقتاً – على نفسه ، ونجاحه – ولو كان جزئيا – فى الشروع فى تحطيم هذه العلاقة – التى يراها مدمرة لشخصيته ، وأشبه بعلاقة الطفل بوالدته – والخروج من بين ذراعى شهر زاد الرخوين ، القويين مع ذلك !

وقمر – فى هذه الفقرة الحوارية القصيرة – يسكت ثلاث مرات ، ويسأل – متعجباً ؛ أو مستنكراً ، أوهما معا – مرتين . وهى ليست المرة الأولى التى يشارك فيها فى الحوار بالصمت ، ولن تكون الأخيرة ! إنه يصمت – أولاً – ليستوعب المشهد الذى يلفته إليه شهريار ، فيتذكر وتستثار شجونه – بالمشهد وتعليق شهريار القصير « شأن كل

فراق . . » ــ ثم يصدم أمام الحقيقة التى يصارحه بها فلا ينطق مرة أخرى ، ولكنها ليست الأخيرة . فقمر قبلها يصمت مطرقاً حين يلفته شهريار إلى جمال شهر زاد وهو يطلب إليه أن يبقى بجانبها ، ويصمت بعدها حين تصل إلى آذانها الإشاعات عما يحدث للعبد فى القصر الملكى وما يلقاه فيه من حفاوة وترحاب ، ويخرج متلفعا بصمته حين يعودان إلى القصر ويهبه شهريار قبلة شهر زاد .

هذا كله يمكن أن « نقرأه » فى هذه الفقرة الحوارية القصيرة ؛ التى قد لا تكشف ــ للنظرة الأولى ، المتعجلة ــ عن كثير ، ولكنها ــ حين نتأنى إزاءها ، ونراها فى سياقها الذى تأتى فيه ــ تكشف لنا عن هذه الطاقة التعبيرية الفذّة عن الذات المتكلمة وعن الآخرين ــ المخاطب أو الشخصيات موضوع الحديث ــ وعن الرؤية الذاتية ــ والرؤى المتعارضة ــ للأحداث كذلك .

والحكيم يستخدم الحوار فى هذه المسرحية على أكثر من مستوى واحدٍ ، ويستخدم المستوى الواحد ــ بطبيعة الحال ــ لأكثر من وظيفة واحدة . فهناك مستوى « عادى » - إذا صحت التسمية ــ يرد على لسان شخصيات من مثل الساحر والجارية ، اللذين يكون حوارهما فى بداية المسرحية ــ كما أشرنا آنفا ــ حواراً عادياً تماماً ، فيه تعنيف الرجل لجاريته ، وفيه عنادها المستتر ــ إلا عن المتلقى ــ وقد وقعت فى حبائل العبد . وهو ــ من جهة أخرى ــ تعبير عن الذات وعن الآخرين ؛ فالساحر يكره العبد ويخشاه ، والفتاة تهواه ، ولكنها لا تستطيع ــ إلا فيما بعد ــ التعبير عن هذا الهوى ، وهو تعبير قد نتسع به ــ فى هذه المرحلة نفسها إلى دلالة عامة عن كراهية الرجال للعبد وحب النساء له . ومن جهة ثالثة ، فهو « جملة » فى سياق طويل ــ بطول المسرحية كلها ــ عن شخصية العبد والدور ذى الأبعاد الرمزية الذى تلعبه فى المسرحية .

وفى إطار هذا المستوى نفسه يدخل الحوار بين العبد والجلاد ، الذى يبدو ــ لأول وهلة ــ مجرد « ثرثرة » لا يربطها إلا معاناة الجلاد من البطالة ، ورغبته فى « الغياب » فى سحائب الدخان الأزرق ، وتطلعه إلى « اللون الأحمر » ؛ وإلا رغبات العبد ــ التى لا يخفيها ــ فى شهر زاد ، ورغبته فى معرفة كل شىء بعد غيابه الطويل عن المدينة . ولكن ــ بتقدم الحدث فى المسرحية ــ يصبح لكل جملة فى هذا « الحوار الثرثار » ضرورة ، ولكل خبر أو معنى جزئى عابر وزن فى السياق البنائى والرمزى للحدث والشخصيات فى المسرحية .

ولكن الحوار فى هذه المسرحية ينتقل إلى مستوى آخر ، أكثر سموًا وحساسية ، حين يدور بين شخصيات من مثل شهريار وشهرزاد وقمر ؛ فهو « تعبير » يتراوح بين المصارحة والإخفاء ، بين الرغبة وكبتها ، بين الإقدام والإحجام . بل قد يشفّ هذا الحوار ويدقّ حتى يخفى غرض شخصية ــ أو شعورها ، أو فكرها ــ عن شخصية أخرى ؛ لأن كل واحدة منها تتحدث من منطلق رؤيتها الخاصة ؛ فهذا جزء من الحوار الذى يدور بين شهريار وقمر ، وقد عزم الأول على الرحيل :

شهريار : لن أصطحبك .
قمر : فلترافقك الملكة إذن .
شهريار : هى ؟ وفيم الرحيل إذن ؟
قمر : أتراك تتعمد هجر امرأتك ؟
شهريار : وهجرك أنت أيضا .
قمر : المحبون لك تهرب منهم !
شهريار : ومن نفسى أيضا .
قمر : يارحمة الله . . . !
شهريار : أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود ، وأنطلق . . أنطلق .
قمر : إلى أين ؟
شهريار : إلى حيث لاحدود . .
قمر : لست أفهم معنى لما تقول .
شهريار : نعم . لن تفهم الآن معنى ماأقول .

(ص ٨٥ - ٨٦)

إن شهريار يعبر عن هذه الرغبة « الفاوستية » ــ التى أشرنا إليها آنفا ــ فى الانطلاق إلى « حيث لاحدود » ، متخلصا من قيود الذات والجسد والآخرين أيضا ، ولو كانوا محبين . وهذا كله لايفهمه قمر ، المحب ، المرتبط بالأحباب وبتصورات الأبعاد الطبيعية فى الحياة ؛ فيتعجب من رغبة شهريار فى الهرب من زوجته ومحبيه ، ومن رغبته فى مجاوزة الحدود !

ويتكرر هذا فى حديث شهرزاد مع العبد ــ المنظر الخامس ــ فى غياب الملك ، حين أرسلت إليه ليقتحم عليها فى الخفاء فيجدها فى بهو الملك :

العبد : لماذا جئت إلى هذا البهو الليلة ؟ إنكِ تفكرين فيه !

شهرزاد : نعم أريد أن يعود .

العبد : أرأيت ؟

شهرزاد : بل أريد عودته حتى لا أشبع منك .

العبد : لستُ أفهم .

شهرزاد : إذا عاد شهريار فلن أراك إلا فى الظلام والناس نيام . .

العبد : الظلام . . !

شهرزاد : نعم ، إن أردت الحياة ياحبيبى فاسْعَ فى الظلام كالثعبان . احذر أن يدركك الصباح فتقتل . . !

العبد : إذا رآنى الملك ؟

شهرزاد : بل أنا . . . حبى لك لايحيا إلا فى الظلام .

العبد : فهمت . بئس غرامك أيتها المرأة ! الجهر ، العلانية تقتل فيك الشهوة ، كما يقتل ضوء الشمس بعض الجراثيم !

. . . .

العبد : ألست أنتِ التى ماقصت على زوجها قصة عبد دُهم فى خدر امرأة إلا وقدرت للعبد أن يُقتل ، كما يقتل ثعبان وجد فى حنايا الجسد ؟ !

شهرزاد : نعم قدرت ذلك . لكن هل استطاع رجل حتى الآن أن يقتل عبدا ؟

العبد : كيف ذلك ؟

شهرزاد : أتعرف كيف يُقتل العبد ؟

العبد : كيف ؟

شهرزاد : بعتقه .

العبد : (يضحك) . (١١٣ - ١١٦)

وهو حوار ــ مرة أخرى ــ التواصل فيه بين الجانبين جزئى ؛ لأن شهرزاد لا تكشف للعبد عما بداخلها كله ، وحتى كثير مما تكشفه يظل غامضا على تلقيه الضيق الأفق ، الواقف عند حدود التواصل المعتاد ، المباشر ؛ فى حين تخرج هى بالحوار إلى آفاق أخرى أبعد مرمى وأسمى غاية .

وقد اقتبسنا ــ من قبل ــ فقرة حوارية بين شهريار وقمر تدور حول غروب الشمس موضوعا للحوار ، ورأينا كيف كانت انتقالا من حديث صريح عن شهرزاد إلى هذا المستوى الذى يسمو هو نفسه ، ويسمو بشهرزاد أيضا ، إلى مستوى رمزى يصبح معه الاستتار أشفّ كشفاً عن الحقيقة من الحديث الصريح . ولكننا نطلق منه هنا ــ لكشف ظاهرة أخرى أشرنا إليها غير مرة فى هذا الحديث ؛ أعنى ظاهرة توزع المعنى الواحد ، أو سمات الشخصية الواحدة ، على أكثر من مكان وأكثر من مناسبة فى الحوار . فالحوار لا يمنحنا كل شىء مرة واحدة ، لكنه يعطينا قطرة فقطرة ، فى جملة هنا أو هناك ، وفى هذا السياق أوذاك . والرابطة التى أشرنا إليها بين شهرزاد والشمس لم تأت من هذه الفقرة التى نشير إليها ، ولا من السياق الذى وردت فيه فحسب ، ولكنها أتت أيضا من هذا الاسم الذى يحمله الوزير « قمر » ، وهو الوحيد ، غير شهريار وشهرزاد الذى يحمل اسما . والقمر ــ على المستوى الطبيعى ــ لا يستبغى فى وجوده عن الشمس ، وهى صورة مستخدمة دائما فى وصفه ؛ فشهريار يقول له ــ فى المنظر الثالث ــ « أنت ياقمر لاتزهو بغير الشمس ، فابق كى تستمد الحياة من نورها » . وفى الجملة دلالة ــ على المستوى الإنسانى ، هذه المرة ــ على هذا الحب الكبير الذى يحمله قمر لشهرزاد ، والذى يربطه إليها حتى لا يستطيع من أسرها فكاكا ؛ وهو مايؤكده بنفسه حين يقول ــ المنظر السادس ــ لشهريار عن علاقته بشهرزاد : « . . . إنما أنظر إلى الملكة كما ينظر المجوس إلى ضوء النار » ، ويعلق شهريار على العلاقة نفسها قائلا : « أعرف هذا الفراش عابد النار ، لايريد أن يرى غير النار ، ومايزال متصلا بها كقطعة منها ، عاجزا عن الهرب والاستقلال عنها ، حتى يفنى فيها » . فهل تختلف الدلالة هنا عن الدلالة هناك ؟ أظن أنها لاتختلف ؛ لأنها صورة تؤكد مرة أخرى تلك الرابطة التى لاتنفكّ بين تابع ومتبوع ، وبين محب ومحبوب ، أو بين عابد ومعبود ؛ وكلها دلالات تتجمع حول علاقة قمر بشهرزاد ، علاقة الحب المحروم ، المقدس ، التى يؤكد شهريار ــ فى نبوءة كاشفة ــ عن حتمية نهايتها المتوقعة « . . . عاجزا عن الهرب والاستقلال عنها ، حتى يفنى فيها » . فقمر ، حين يرى ــ أو يظن ــ أن قداسة حبه قد دُنست يقتل نفسه ، « يفنى » على عتبات المحراب المقدس ؛ ويعلق شهريار ــ مغلقا الدائرة ــ على موته : « لم يعد قمر يستمد الحياة من الشمس ! » .

ولابد من الإشارة ــ مرة أخرى ، قبل أن ننهى هذه الدراسة ــ إلى أن ما أشرنا إليه فى مرحلة عن « الطاقة الإخبارية » و « الطاقة التعبيرية » ، وما أشرنا إليه حالا عن « الأسلوب العادى » و « الأسلوب السامى أو فوق العادى » ، لا تعنى تقسيمات قاطعة لمراحل من العمل المسرحى ، أو لصق أسلوب معين بشخصية معينة أو مجموعة من الشخصيات ؛ وإنما هى سمات تنتقل حدودها ، وتتغير الشخصيات المسندة إليها ، والمشاهد التى يغلب فيها هذا أو ذاك . وإلا ، فقد أشرنا إلى أن « الطاقة الإخبارية » قد تستوعب فى « الطاقة التعبيرية » ، أو أنهما يتطابقان فى بعض الأحيان . والأمر نفسه يمكن أن يقال عن استخدام « الأسلوب » العادى أو السامى . بل قد تنتقل الشخصيات ــ بتطور الحدث ، وضرورات السياق المشاركة فيه ــ بين هذا كله ، وربما فى مشهد واحد من المسرحية .

و « شهرزاد » واحدة من مجموعة المسرحيات التى يطلق عليها توفيق الحكيم ونقاده اسم « المسرح الذهنى »[١٠] ، ويَعْنون به المسرح ــ أو الأدب المسرحى ــ الذى يهتم « بالأفكار » فى المقام الأول ، ولا يهتم كثيرا ــ أويقل احتفاله ، إلى حد كبير ــ « بالحركة الخارجية » للحدث . والمسرحية من هذا النوع قد تقع فى الجمود والاستعصاء على التمثيل ، ولاتكون صالحة إلا للقراءة المتأنية التى تقف أمام كل جملة لتعتصرها وتستقطر ماتحمل من أفكار . فهل وقعت « شهرزاد » فى هذا المَهْوَى ؟ لا نريد أن نتحدث عن الساحر وابنته ، والرجل الذى مكث أربعين يوما فى دهن السمسم ، لا يأكل غير التين والجوز ، حتى ذهب لحمه ومابقى منه غير العروق ، وعن مشهد خان أبى ميسور ومايقال فيه عن العبد الذى أصبح « عشيق شهرزاد المدلل » ، فحسب[١١] . بل يمكن أن نتحدث ــ أيضا ــ عن الطبيعة الرمزية لكل من الحوار والشخصيات . فرمزية الحوار ــ أو لنقل البناء الرمزى للمسرحية ، الذى تحقق من خلال رمزية الحوار ــ هذه الرمزية التى حققت ــ أيضا ــ رمزية الشخصيات ــ نظن أنها تجتذب مُشاهِد المسرحية إلى نهايتها ، لما تحمل فى ثناياها مما يمكن أن نطلق عليه « الغموض الكاشف » ؛ فالشخصيات المحورية جميعا ــ شهريار وقمر والعبد ــ تتحلق حول شهرزاد ، وهى تجمع وتفرق ؛ تطمعهم ولا تحقق لهم رغباتهم ، يحبونها ويسعون إليها ولا تحب هى إلا تجمعهم حولها وحبهم إياها وسعيهم خلفها ، حتى إذا ابتعد عنها أحدهم اجتذبته ، فإذا عاد إليها لم ينل منها مأربا ؛ فكلهم ساع إليها ، هاربٌ منها ؛ راغب فى وصالها ، خائف منه . وكلهم لا يدرى مَنْ هذه التى تفعل بهم هذا كله ؛ فكلهم يسألها ــ ويسأل نفسه أيضا ! ــ « من أنتِ ؟ » ، وكلهم يجيب عن السؤال بصورتها فى نفسه ، أو ما يتصور أنه حقيقتها ؛ فهى « قلب كبير » أو « عقل كبير » أو « جسد جميل » . فهى حقيقة غامضة ، أو ــ على الأقل ــ حقيقة

نسبية . فالغموض فى المسرحية « معنى » يريد الحكيم توصيله ، ويريد – من ثَمّ – تجسيده فى المسرحية ، ولا يجسده فى المسرحية إلا حوارها . والحوار نفسه هو الذى يغلف المسرحية كلها بهذا الجو الغامض ، الأسطورى . وهو – أيضا – بهذه الصفة المسيطرة – الغموض – المسئول – فيا نظن – عن اجتذاب المشاهد إلى النهاية ، وعن شدّه إلى « حركة » المسرحية ؛ وهى حركة داخلية أولا ، ولكن عوامل الجذب فى حوارها حاضرة دائما .

ولقد تحقق للحوار هذا الغموض – المقصود – عن طريق التجريد – أو أقصى تجريد ممكن . وهو ليس « تجريد التعبير » ، ولكنه « تجريد الدلالة » ؛ أعنى أن الحكيم لايعبر فى لغة غامضة أو غريبة ، بل تتحدث شخصياته لغة « عادية » – فى الإطار الأدبى – ولكنها – فى المحصلة النهائية ، وباتصال الحوار – لاتعبر عن معنى عادى ، أو دلالة مباشرة . وقد أشرنا إلى المشهد الذى يدور فيه الحوار بين شهريار وقمر حول « الشمس » ، وإلى انتقال الدلالة فيه من المحسوس – الشمس – إلى محسوس أبعد – شهرزاد . والشمس تنتقل بدورها فى تفسيرات المسرحية إلى دلالات أخرى أكثر بُعْداً . وهاهى ذى شهرزاد تقول للعبد فى حوارها معه : « نعم ، إن أردت الحياة ياحبيبى فاسعَ فى الظلام كالثعبان . احذر أن يدركك الصباح فتقتل . . ! » ويفهم العبد – والمتلقى أيضا – أنها تهدده بالملك أو حرسه ، لكنها تضيف : « بل أنا . . حبى لك لا يحيا إلا فى الظلام » . وتتساءل – منكرة – « . . لكن هل استطاع رجل حتى الآن أن يقتل عبداً ؟ » وتؤكد له أن قتل العبد يكون « بعتقه » . والحوار – هنا – له مستويان ؛ مستوى ما تتحدث عنه شهرزاد ، ومستوى مايفهمه العبد ، وبينهما فجوة تخلق سوء التفاهم ، الذى يكون مسئولا عن جذب المتلقى – قارئاً أو مشاهداً – للمتابعة المشوقة . لكن سوء التفاهم هذا نفسه ضرورى « للغموض » فى المشهد ، وفى الشخصية – شهرزاد – ومن ثَمّ فى المسرحية كلها .

ويساعد فى هذا أيضا « الاقتصاد » الشديد – المشهور به الحكيم – فى الحوار . وقد أشرنا فى بداية هذا التحليل إلى أنه يستخدم اللغة فى أقل « كمها » دلالة ، وأكثره – مع هذا – إيحاء بما تريد الشخصية فى الموقف ، وما تريد المسرحية كلها .

ولعل هذا التعامل مع لغة مسرحية لا جدال فى أنها من عيون الأدب المسرحى العربى الحديث ، قد كشف ماتتميز به اللغة الأدبية بعامة ، واللغة المسرحية بخاصة ، من حساسية مرهفة ، وتعقد قد يُربك – بالرغم من بساطتها الظاهرة – التلقى العابر ، ولا يكشف عن أبعاده كلها إلا لمن يصبر على تحليلها فى سياقاتها المختلفة . ولعله يكون قد كشف – أيضا – عن بعض ماتتميز به اللغة المسرحية بخاصة ، فى إطار اعتمادها – فى بناء الحدث المسرحى ، والمواقف المختلفة فيه ، والشخصيات المتصارعة بداخله – على عنصر واحد يكون ظاهراً للمتلقى فى كل حين ، هو عنصر الحوار . وكذلك عما يتميز به بناء هذا الحوار داخل العمل المسرحى من ميزات تجعله حاملا لشبكة من الدلالات المعقدة على المتكلم والمخاطب والشخصيات أو الأحداث موضوع الحديث ، وفى إطار الحدث المسرحى بعامة ، بما يكتنفه من زمان ومكان خاصينْ .

إن استخدام اللغة فى المسرحية لايكون استخداما اعتباطيا ، ولا يكون خاضعا للعوامل الأدبية فحسب ، لكنه – فى الأحوال كلها – يخضع – بالقدر نفسه – لعوامل فنية مؤثرة فيه ، ويخضع أيضا للسياق الذى يصنعه استخدام اللغة نفسها ؛ من الزمان والمكان والأحداث وطبائع الشخصيات . . وغير ذلك .

إن هذه الدراسة لا تدعى لنفسها أن تكون أكثر من محاولة استكشافية – خاضعة للمناقشة ، ومن ثمّ للتعديل – لا ستخدام اللغة فى المسرح العربى ، يرجى اكتمالها بالتعامل مع مزيد من الأعمال المسرحية ، فى مستويات لغوية مختلفة – الفصحى ، واللغة الثالثة عند الحكيم ثم عند غيره ، وحتى العامية – لتأكيد بعض النتائج ، أو تعديلها ، أو إقامة غيرها مكانها .

هوامش :

(١) راجع ، على سبيل المثال ، المقال المهم الذى كتبه توفيق الحكيم فى كتاب « فن الأدب » تحت عنوان « الحوار » .

(٢) راجع الخطاب الذى أرسله الشاعر لكاتب هذا المقال ، ونشر فى « فصول » ، ع ١ ، المجلد الثانى ، أكتوبر – ديسمبر ١٩٨١ .

(٣) عن « فن الشعر » لأرسطو ، ترجمة د. إحسان عباس . راجع ترجمة د. محمد يوسف نجم لكتاب « مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق » لديفيد ديتشيس ، ص ٥١ - ٥٢ .

(٤) عصام بهى : شخصية الشرير فى الأدب المسرحى ، دكتوراه ، بنات عين شمس ، ص ٨٧ .

(٥) J.L.Styan, The Elements of Drama, Cambridge Univ. Press p.163.

(٦) راجع مادة « الحوار » فى إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . ط. الشعب ١٩٧١ .

(٧) فعل هذا فرح أنطون فى مسرحيته « مصر الجديدة ومصر القديمة » (١٩١٣) . راجع عرضا لها فى على الراعى : مسرح الدم والدموع ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣ ، ص ٧٧ - ٩٤ .

(٨) اعتمدت على طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب لسلسلة « مكتبة توفيق الحكيم الشعبية » ١٩٧٣ .

(٩) تصور كثيرون أن « الطبيعية » فى الحوار تعنى « مشابهة الحياة » أو النسج على منوالها ؛ وتأكد هذا المعنى – عندهم – بما يقال عن أن المسرح « شريحة من الحياة » ، أو أنه « صورة منها » ، أو « نقد لها » . . الخ . ولكن المنطلق الذى نبدأ منه ، وهو أن « العالم المبدَع » – فى أى جنس أدبى – هو عالم تحكمه قوانينه الخاصة النابعة من داخله ، التى قد تتفق ، أولا تتفق ، مع الحياة – الأمر الذى يجعل عالم المسرحية عالماً خاصاً بها ، ويجعل حوارها أيضا محكوما بمنطق العمل المسرحى – بوصفه كلا – من داخله ؛ فيكون معنى « الطبيعية » فى الحوار – هنا – الحوار الذى يتفق ومنطق الأحداث ، وبناء الشخصيات ، و « اللحظة » المسرحية التى تنطق فيها الشخصية هذه الجملة الحوارية أو تلك .

(١٠) انظر : مقدمة « بجماليون » لتوفيق الحكيم ، ص ١٠ - ١١ . وعلى الراعى : توفيق الحكيم فنان الفرجة . . وفنان الفكر ، المقدمة ص ١٠ ، والفصل الثانى « فنان الفكر » .

(١١) وهى المشاهد التى وقف عندها د. الراعى بوصفها عناصر « الفرجة » فى المسرحية التى تصلح للعرض . انظر السابق ٤٥ - ٤٦ . ونقول : إن « الفرجة » (ولاحظ التسمية !) لا ينبغى أن تقف عند حدود « المشهيات » الخارجية ، بل يمكن أن تعتمد أيضا – كما سنرى – على عناصر جذب داخلية .

"الذهنية" .. علاقة لغويّة

دراسة فى "عودة الروح" لتوفيق الحكيم

بطرس الحلاق

لا يزال معظم النقد عندنا ، شأنه شأن النقد التقليدى الغربى ، يتخذ من النص الأدبى ذريعة لعلم آخر كعلوم الاجتماع والنفس والسياسة والألسن ، طورا ، ومَركبا لتطبيق بعض النظريات المتصلة بهذه العلوم وغيرها - ولا سيما ، عندنا ، بالسياسة والتزاماتها - وبالذوق الشخصى ، طورا آخر . وفى كلتا الحالتين يأتى النقد وفقا لقوانين - أو لحدوس - غريبة عن قوانين النص ، فيستغله لمآرب أخرى ، ويتخذه مسرحا لذوق فردى ، يصيب ويخطىء ، دون أن يتعدى كونه ذوقا فرديا . ولذا فإنه لا يصيبه إلا لماما ، أو لنقل إنه لا يصيبه بما هو نص ، أى بما هو عالم مستقل بذاته ، له حركيته الخاصة ، ومنطقه الخاص . فهو لا يستبطنه من الداخل ليركب منطقه الخاص ، ويحلله فيفضحه لنفسه ، إذ يعكسه فى مرآة قوانينه الذاتية . ولعل أهم ما يفضح هذا المنحى النقدى كونه لا يزال يميز - صراحة أو ضمنا - فى النص - وأنى له أن يتجنب ذلك ! - بين «معنى» و «مبنى» ؛ فيهتم بالمعنى متجاهلا المبنى ، أو يستغرق فى الحديث عن المعنى قبل أن يصحو فى النهاية ليتناول لما من المبنى مستقلا عما سواه وعن المعنى ، فى حين أن النص كلٌ حى متكامل ، لا تنفذ إلى مدلوله (المعنى) إلا إذا نفذت إلى داله (المبنى) ، أو بعبارة أخرى : داله مدلوله . مادته الكلمات وتفاعلاتها مع الكلمات الأخرى ؛ فإن تمفصل معنى فعلى تلك الكلمات ؛ مفاصله مفاصل الكلمات نفسها ، على مختلف المستويات . والنقد الأدبى السليم هو الذى يرى فى النص مادته وهدفه ، لا ذريعته ومطيته ، ويستعمل له منظوره العلمى الخاص : تكامل النص ، وأدواته العلمية الخاصة : النظر فى تسلسل الكلمات والجمل . وإذا كان الأخذ بهذا المبدأ يكرس للأدب ، فى الغرب ، مجاله الخاص واستقلاليته ، فإنه ، عندنا ، قد يردم فجوتين - ولا أقول يسد ثغرتين - ما زالتا ، برغم كل شىء ، فاغرتين : فهم أدبنا وبناء نقدنا .

فهم أدبنا ؛ أى تلمس مفاصله الذاتية ، وتتبع طرق الإبداع فيه . بذلك ، وحده ، نستطيع ، مثلا ، أن نفهم الأنواع الأدبية المأثورة عندنا ، بدل أن نسقط عليها التصنيف اليونانى المعروف (الأدب إما غنائى وإما قصصى وإما تمثيلى) ، ونخرج عنه بصورة محقرة ، إذا نحن لم نكتشف فيه كل ما اكتشفه الإغريق فى أدبهم ، فضلا عن أنها لا تجدى فتيلا . وبذلك وحده نستطيع تجاوز التناقض الظاهرى ، الذى لا يمت إلى الأدب بصلة ، بين الأنواع الأصيلة (الشعر ، الخطابة . . .) والأنواع الدخيلة (المسرح ، الرواية . . .) . وهذه هى السبيل الوحيدة إلى كتابة تاريخ الأدب ؛ عنيت : تاريخ الإبداع وسبله .

أما نقدنا فأقل ما يقال فيه (أقصد : النقد الذى نشأ منذ عصر النهضة) أنه تراكمات متجافية لا تتسق إلا بِردّها إلى معينها الأصلى الخارجى ، العلوم الغربية . وليس الاحتجاج هنا بالمنشأ الغريب ؛ فالرواية كذلك تبنيناها من الغرب فإذا بها تصبح فنا عربيا أصيلا مستقلا تمام الاستقلال ، كما يستقل كل كائن بالغ . إنما الاحتجاج بالنمو الذاتى . فالنقد ، بما هو فن ، أقرب إلى التقنية ؛ إذ إنه ألصق بالعلوم الإنسانية التى تدّعى العلمية أو تصبو إليها ، ولا يزال يغرف - جيلا بعد جيل - من معين الغرب لينتج معارف ، انطلقت فيه من منظومات

فلسفية متكاملة ، تبدو كأنها ، بين ظهرانينا ، تتراكم دون أن تتنامى من الداخل بالمعنى الصحيح ؛ فإن هى أثبتت شرعيتها أو إجرائيتها وفعاليتها ، فانطلاقا من المعين الأصلى الخارجى . فالمدارس النقدية ، انطلاقا من مدرسة طه حسين المرتكزة إلى حد بعيد إلى مدارس القرن التاسع عشر الفرنسية ، ومرورا بالمدرسة الانطباعية ومدرسة الواقعية الاشتراكية وغيرها ، ووصولا إلى المدرسة التى تبنى اليوم تحت ناظرينا على أساس الألسنية التحويلية - هذه المدارس كافة تكاد تنسخ واحدتها الأخرى نسخا بالسلاح المستمد من الغرب . وربما لم يتسنّ لنا أن نشهد إلا واقعتين كانت فيهما مادة هذه الحرب حقيقية ، وهما الواقعة بين الحديث (الأوروبى) والقديم (المستمد من أرذل ما أورثنا إياه عصر الانحطاط) فى بداية هذا القرن ، ثم الواقعة بين الواقعية الاشتراكية وسواها فى الخمسينيات . وكلتاهما أمدت الإبداع ببعض الزخم ، إذ رفعت عن سبيله عراقيل كبتته .

لا شك أن لهذا الوضع أسبابه العامة . ومن أهمها ما ذكر مرارا عن غياب منظومة فكرية متكاملة ومنطلقة من الواقع العربى ، فيها من الغنى ما يستوعب هذا الواقع أو أكثره ، وفيها من العمق ما يُقوِّم الإبداع دون أن ينتهكه ، هاديا إياه إلى مسارات جديدة لم تكن لتخطر له لولاها . ومنها قول آخر ، وليس يجانبه الحق : الغرب أنتج على مدى قرون معارف ترتب علينا أن نتمثلها فى بضع عشرات من السنين ، حتى يتسنى لنا فيما بعد أن نخلق أداتنا النقدية الخاصة ، قادحين فكرنا بزند فكر الآخرين . كلام صحيح ومكرر ، إلا أنه - فضلا عن أنه لا ينطلق من نظرة واضحة إلى الأدب - يشكو من خلل أساسى ، هو أنه يؤجل الحل ، أو - بالأحرى - بداية الحل (على طريقة جحا وحماره والسلطان) ، بانتظار ما يأتى ولا يأتى . فالتبرير الأول يحكم على النقد أن يترقب ميلاد ذلك الفيلسوف الذى سوف يمده بأداة الحكم الصحيحة ، دون أن يحدد شروط ذلك الميلاد أو أرضيته . والتبرير الثانى يفترض أن النقد الغربى الحديث سوف يتوقف يوما ، مستنفدا نفسه ، وتاركا للنقد العربى فرصة استرداد أنفاسه وتغيير مساره . ولمَّا يدرِ أن المعارف تنتج المعارف ، وأن الاكتفاء بسلوك السبيل نفسه يحكم على النقد العربى باللهاث أبدا وراء المعارف الغربية حتى الارتماء ، بل حتى الإغماء ، والدوران فى مدارها حتى الغشيان ؛ حتى الغثيان ؛ واقتصاد العالم الثالث على ذلك شهيد . والتبريران ، إلى هذا ، لا ينظران إلى النص بما هو نص .

لذا لابد من تغيير المنظور لتبنى المنظور الذى عليه تأسس كل علم حديث ، ابتداء من الفيزياء حتى علم الفضاء : تحديد مادة البحث وحدها ؛ وهى هنا : النص بما هو نص . وبما أن النص عربى أصيل - والأصالة ليست فى نسبته بل فى درجة بلوغه - فالنقد لابد أن يتعرب ؛ أن يتأصل ؛ وبذا يتنامى بدل أن يتراكم .

هذا ما نحاوله فى هذه الدراسة التى لا ندعى فيها الارتياد ؛ إذ إنه فى السنوات العشر الأخيرة ، نشأ عندنا تيار لا يزال يقوى يوما بعد يوم ، ويقترب كذلك يوما بعد يوم من المنظور الذى حددناه بإيجاز ، والذى قد نطلق عليه لقب تيار «الاحتفال بالنص» - حسب تعبير خالدة سعيد (فى مجلة «مواقف» عدد ٤١/٤٢ عام ١٩٨١) . غير أن أبوابا كثيرة - ومنها أبواب أكثر الجامعات العربية - لا تزال موصدة دونه ، وفيه نتدرج رغم بعض الفروقات . وإذا نحن اتخذنا هنا منطلقا لدراستنا موضوعا مفروغا منه ، أو ، كما يقال ، «قتل بحثا» هو : الذهنية عند توفيق الحكيم ، فللتدليل ، بدلالة قاطعة ، على أن الأساليب النقدية التى «قتلته بحثا» لم تستنفده ، ولم تبن حكمها على الصخر الصلد ، ولم تقل فيه الكلمة الفصل ؛ هذا إذا كان فى العلم كلمة فصل ، حاشا لله منها !

***

المستويات اللغوية

إن لمحة سريعة على « عودة الروح » تؤكد للقارىء المتعجل وجود مستويين لغـويين مستقلين : مستوى اللغة الـدارجة أو المحكيـة ، ومستوى اللغة الفصحى أو المكتوبة . ولسنا بحاجة إلى البرهنة على وجود هذين المستويين ؛ ويكفى لذلك قراءة نصف الصفحة الأولى من « التمهيد » للرواية[1] . غير أن مستوى آخر سرعان ما يتكشف للقارىء المتمعن بعض التمعن ، مستوى يخفيه عن العيان كونه يشترك مع مستوى آخر فى الإعراب ليس إلا ، فيبدو مُتحداً به ، ليكونا معا ما سميناه مستوى اللغة الفصحى أو المكتوبة . لنقرأ معا الصفحة الثانية من التمهيد :

« ـــ مبسوطين كدا ! . .

لفظت هذه العبـارة بلهجة سـاذجة صـادقة ، بـل عميقة . . . يدرك المتمعن فيها سروراً داخلياً بهذه العيشة المشتركة . ولو استطاع أحد لقرأ على وجوههم الباهتة ضوء السعادة خفية بمرضهم معا ، خـاضعين لحكم واحـد ، يعـطون عين الـدواء ، ويطعمون عـين الطعـام ، ويكون لهم عـين الحظ والنصيب . . . »[2]

ولندع جانباً الجملة الأولى ؛ إذ لا خلاف أنها تحيل إلى مستوى اللغة المحكية . أما ما عداها فلغة فصحى ، أى معربة . ولنمعن فى التمعق ، متجاوزين الإعراب ! ألا نرى فرقاً فى الأسلوب بين الفقرة الأولى والفقرة الثانية ؟ فى الثانية ، الأسلوب اللغوى إبلاغى ، وظيفته

الوحيدة إبلاغ القارىء معنى ليس إلا ، ويزول . فهو أسلوب موضوعي فى لغة سردية شفافة . أما فى الأولى فالأسلوب آخر . والاختلاف عن الأسلوب فى الفقرة الثانية ليس فى الرؤية فحسب ؛ إن اختلاف الرؤية واضح : إنها فى الفقرة الثانية خارجية ، ترصد الحركة من الخارج وتسجلها ، ولا تؤولها أو تفسرها إلا قليلاً ؛ وفى الفقرة الأولى داخلية ، تعبر عما لم ينطق به ، لتصور ما يجول فى داخل الشخصيات ، وتؤول « لهجة » يرى فيها الراوى « سروراً داخلياً » و « بهوت أوجه » يرى فيها سعادة خفية فى الاشتراك فى المرض والعلاج والسكن . إنها تعبير عن داخل يضطلع به الراوى ؛ فالرؤية مختلفة بين الفقرتين . لكن هذا ليس هو الاختلاف الذى نقصد إليه هنا . فهناك اختلاف آخر يميز بين موقفين مختلفين يقفهما الراوى : موقف موضوعى فى الفقرة الثانية ، وموقف ذاتى فى الأولى . والمقصود بالذاتية هنا ليس « ذاتية » الأشخاص ، أى رؤيتهم من الداخل ، بل ذاتية الراوى نفسه . هذه الذاتية لا تظهر إلا فى الفقرة الأولى . وللتمييز بين « الموقف الذاتى » والرؤية الداخلية نعقد مقارنة بين هذه الفقرة الأولى والفقرة الثانية من الصفحة التالية (١ ، ١١) :

« مر الوقت وأذن العصر وزنوبة غارقة فى أحلامها ، لا ترى إلا الولد الأشقر بجانب البنت السوداء . . . وأن الفرح نازل عليها ، وأن أحدهما فى طريق سفر ، وأن . . وأن . . إلى آخر ما فى عالم الغيب والرموز » .

ففى هذه الفقرة ــ إذا ما استثنينا الجملتين الأوليين ــ الرؤية داخلية ، تعبر عما يجول فى الخاطر ولم تفصح به الكلمات ، شأنها شأن الفقرة الأولى فى النص السابق . غير أنها لا تدل إلا على ذاتية الشخصية زنوبة ، فى حين تدل هناك على ذاتية الراوى نفسه . فمن « المتمعن » فى هذه اللهجة ليرى فيها هذا « السرور الداخلى » ومن هذا الـ « أحد » الذى « يقرأ على وجوههم الباهتة ضوء سعادة خفية . . » ؟ لا يمكن أن يكون هذا هو القارىء ؛ إذ إنه لم يدخل بعد إلى عالم الرواية ، ولم تُحَ الشخصيات بعد أمامه حياتها الطبيعية . إنه الراوى وحده ، هو الذى يضفى ، أو يريد أن يضفى ، على هذه الجماعة سروراً بالحياة المشتركة . إنه موقف ذاتى .

ويزداد هذا الموقف الذاتى وضوحاً إذا اعتبرنا بعض الفقرات الأخرى :

« ولكن الصوت الأعلى دائماً للمهرج الأعظم وزمرته المحدقة به كأنه معبود وسط عباد مؤمنين . . . وهو يقول فيهم ، ويأمر وينهى » . (١ ، ٥٠) .

« . . . حتى ليخيل للرائى أن فكرة واحدة تجول فى رؤوسهن كلهن ، وتوحدهن جميعاً كأنهن فى صلاة جمعة ، حيث تنفصل النفوس فى لحظة من أجسامها المختلفة ، وتنسى كل روح حياتها الخاصة ، لتجتمع كلها ، وتذوب جميعها ، وتنصب فى شىء واحد : المحراب » . (١ ، ٦٥) .

« فقد كان عندئذ يرفع عينيه وينظر إليها كمن ينظر إلى آلهة فوق قاعدة من الرخام ، ثم يلتفت يميناً وشمالاً برأسه الصغير إلى زميلاته « السنيدة » فى شىء من الارتياح الداخلى لا يوصف ، ولا يمكن أن يكون له تفسير » . (١ ، ١٤٨) .

من الذى يرى المهرج « معبوداً وسط عباد مؤمنين » ، ويرى هؤلاء النسوة كأنهن فى صلاة جمعة [حيث] تجتمع [النفوس] كلها ، وتذوب جميعها ، وتنصب فى شىء واحد : « المحراب » ، ويرى الست لبيبة شخلع «آلهة فوق قاعدة من الرخام» ؟ إنه الراوى وليس القارىء أو شخصيات الرواية . يكفى للتأكد من ذلك قراءة النصوص المحيطة بهذه الفقرات .

غير أن هذا التمييز ــ وهنا يكمن الجوهر ــ لم يأت تأويلاً شخصياً خاصاً (من فعلنا) لنص الرواية ، قد لا يتفق وتأويلاً شخصياً آخر . إن هذا التمييز تفرضه طبيعة اللغة ، أو ــ فلنردد ما ذكرناه سابقاً ــ الأسلوب اللغوى . ولننظر إلى هذه الفقرات الثلاث الواردة هنا ، وإلى الفقرة الأولى من التمهيد ، الواردة آنفاً ، ولنقابل أسلوبها بما عداها مما كتب بالفصحى ، وخصوصاً ما حولها . فماذا نحن واجدون ؟ نجدها لغة متميزة عما حولها بالتشبيه (كأنه معبود ؛ كأنهن فى صلاة جمعة ؛ كمن ينظر إلى آلهة) ، وهو نادر جداً ، إن لم نقل منعدم فى غير مكان ، وباستعمال الصفات المجردة متكررة (ساذجة ، صادقة ، عميقة . . .) ، وبأساليب بيانية أخرى ، كالتكرار (يعطون عين الدواء ، ويطعمون عين الطعام ، ويكون لهم عين النصيب . . .) وغيره . إنها فى نهاية المطاف لغة « ذات كثافة » كما يقول تودوروف فى حين تبدو اللغة الأخرى « شفافة » ، موضوعية .

هذان هما المستويان اللذان يبدوان مندمجين فيما أسميناه مستوى اللغة الفصحى ، وهما فى الحقيقة متمايزان ، ولا يوحد بينهما إلا كونهما خاضعين للإعراب . ولنسم اللغة التى يغلب عليها الموضوعية لغة السرد أو لغة القراءة ؛ واللغة التى تغلب عليها الذاتية لغة الراوى أو لغة الكتابة . فالأولى لغة قراءة من حيث إن مهمتها الأساسية هى أن تصل إلى القارىء ؛ أن تُقرأ لتؤدى مضموناً معيناً ؛ والثانية لغة كتابة لأن الأساسى فيها هو الكاتب وما يريد أن يكتبه . غير أننا لسنا مدعين على الإطلاق أن التمييز بين هاتين اللغتين يجعل منهما مستويين منفردين كلياً بصفات خاصة . إن التمييز بينهما هو تواجد كمى لا نوعى ؛ أى أن العناصر نفسها قد توجد فى كليهما ، إلا أن بعضها يتراكم فى احديهما ، فى حين تتراكم فى الأخرى عناصر أخرى . فنحن إذن أمام مستويات لغوية ثلاثة : لغة الكلام ، ولغة القراءة ، ولغة الكتابة .

تضطلع هذه اللغات الثلاث بالرواية برمتها ، فلا يفلت منها شىء . وإذا كانت اللغتان الأولى والثانية كثيرتى الاستعمال ، فالثالثة تكاد تنحصر فى فصول معينة ، أو فى فقرات من فصول ، بل فى جمل من فقرات ، إلا أنها تأتى دائماً حيث يراد لها أن تؤدى مهمة خاصة . والتراكب بين هذه اللغات ــ أو المستويات اللغوية ــ الثلاثة يشكل فى اعتقادنا المحور الأساسى فى هذه الرواية .

على أن هذه اللغات إنما توظف فى رواية ، والرواية بنية متكاملة ، أو تسعى إلى التكامل ، وتتركب على المستوى الكلامى من أقسام محددة متكاملة (هى ما يسمى بأقسام الكلام ، والرواية منه) ، وعلى المستوى الفنى التخييل ، من عناصر متنوعة لا حصر لها (هى العناصر الفنية فى الرواية) . وإذن فلابد أن هناك علاقة بين هذه اللغات

الثلاث المتراكبة وأقسام الكلام من جهة ، وبينها وبين العناصر الفنية من جهة أخرى . وقبل تبين تلك العلاقة ، لابد من تحديد أقسام الكلام هذه ، وتلك العناصر الفنية . ولسنا بحاجة إلى بسط الكلام فى هذه الأخيرة ؛ إذ إنها تشمل ما اعتدنا تسميته بـ : الشخصيات ، الحدث ، الحبكة .. وتراكبها . ومن ثم فإننا نقصره على أقسام الكلام ، أو أقسام الرواية .

أقسام الرواية

يجمع دارسو « الإنشائية »[3] على أن كل نص قصصى ، والرواية منه ، يقوم على ثلاثة عناصر : المشهد ، السرد (والملخص) ، الوصف[4] . أما العنصران الأولان فتفريع لما كان أرسطو يسميه Mimesis ، أضافت إليه الدراسات الحديثة العنصر الثالث .

يقصد بالمشهد كل نص يضع أمام المشاهد ـ القارىء شخصية أو شخصيات تحيا ، خارجية كانت حياتها يعبر عنها بالكلام والحركة ، أو داخلية يعبر عنها الراوى أو يؤولها . ولا فرق إذاك أن ينقل الراوى كلام شخصيته أو شخصياته كما هو ، أى على شكل حوار ، أو مناجاة داخلية ، أو بلغته هو أى بأسلوب غير مباشر . وفى كلتا الحالتين يشمل المشهد قسمين متميزين : كلام الشخصية أيا كانت طريقة إيصاله ، مباشرة أو غير مباشرة ، ثم حركتها الخارجية . ولنمثل على ذلك بمطلع الفصل الثانى من الجزء الثانى من الرواية (٢ ، ١٠) :

« وصل القطار أخيراً إلى المحطة « دمنهور » فأطل محسن على الرصيف ووجد بانتظاره البربرى « السفرجى » والأسطى أحمد الحوذى . وما كادا يتعرفانه حتى تعلقا بمركبة القطار وصاحا :
ـ حمد الله على السلامة يا بيه . . .
ـ شيل العفش يا بلال واسبق . . .
ـ والبيه الصغير ؟ . .
ـ أنا أوصل البيه الصغير ، تفضل يا بيه . . !
وهكذا نزل الفتى وسار بين الخادمين كالمستغرب ، وكلمة « بيه » ترن فى أذنه رنيناً غريباً . غير أنه لم يكره ذلك هذه المرة ، وشعر بشعور غريب من الخيلاء ، وود لو أن سنية كانت حاضرة لترى وتسمع » .

إن هذا النص بأكمله يمثل مشهداً نتابع فيه أشخاصاً يحيون أمامنا . فالمقطع الثانى (حمد الله . . . تفضل يا بيه) حوار مباشر منقول بنصه ، كما هو ، يدور بين عدة شخصيات حاضرة . أما المقطع الأول والجملة الثانية من المقطع الثالث (هكذا نزل الفتى وسار بين الخادمين كالمستغرب) فيشير إلى الحركة الخارجية . إنه يقابل فى المسرح ، وفى السينما ، ما يشاهد أو يعبر عنه بحركات جسدية أو مادية أخرى . إنها تعليمات المؤلف أو المخرج عن الإطار الخارجى وحركة الأشخاص والأشياء . أما فى الرواية فلا مناص من استعمال الكلام للتعبير عما يقوله المسرح والسينما بغير لغة الكلام . وأما ما تبقى من المقطع الأخير فتعبير عن حركة داخلية لم يعبر عنها بكلام . وإذا أضفنا إلى هذا نصا من نوع : « وتساءل : لماذا لم تأت والدق ؟ » (أسلوب مباشر) ، أو من نوع : « وتساءل عن سبب غياب والدته » (أسلوب غير مباشر) ، للدلالة على مناجاة داخلية ، نكون قد مثلنا لكل أقسام المشهد وأنماطه(*) .

أما السرد ـ والملخص ـ فهو ذكر توالى الأحداث أو تواترها دون أن يحياها القارىء ـ المشاهد بما هى مشهد ، أو بالأحرى ـ دون أن تمثلها شخصية ما كما لو كانت مشهداً تحياه أمام القارىء ـ المشاهد . ولنتابع قراءة النص المذكور آنفاً :

« وركب العربة ذات الجياد ، تتهادى به وسط هذه المدينة المتواضعة ، والناس على جانبى الطريق فى المقاهى والدكاكين ترمقه وكأنها تتساءل عن هذا الفتى الراكب العربة الوجيه المعروف . وبلغ المنزل » .

لا نرى فى هذا النص مشهداً معيشاً ، بل يكتفى الراوى هنا بنقل الشخصيات ، بثلاثة أسطر ، من المحطة إلى المنزل . وكذلك القول عن الجملة التى ترد فى أعلى الصفحة التالية : « وطفقت تسأله عن مصر ، وعن عمته وأعمامه » ، وتلك التى ترد بعدها : « وطفق بعدئذ يسأله عن الدروس وعن أساتذته وعن الكفاءة » . الراوى هنا يقتصر على ذكر الموضوع ويسكت عن كل ما عداه : مضمون الأسئلة والأجوبة ، صيغتها ، طريقتها ، ما يرافقها من انفعالات ، مدة استغراقها . . .

أما فى الوصف فتتوقف كلياً الحركة والكلام ، ويقوم الراوى برسم لوحة ، حسية أو معنوية ، نمثل لها بهذا المقطع (١ ، ١٤١) :

« ولم تكن سنية فى هذا الحال من الخجل والحياء والرهبة ؛ فمع أنها فتاة فى السابعة عشرة من عمرها ، أى تكبر محسن بنحو عامين فقط ، فقد كانت أربط جاشا ، وكانت كالمرأة فى كل ترعرعها الجسمى والمعنوى ، وإن هى أحياناً خفضت أهدابها الطويلة الجميلة وهى تكلم محسن . وضحكت ضحكات نسائية رقيقة غاية فى الأنوثة ، ومنعت عينيها من إطلاق النظر إلا فى أدب وخفر وتحفظ ؛ فما كان ذلك كله عن طبيعة فيها ، بل هو حياء مصطنع ، لعله أرق سحر تمتاز به المصرية » .

فى هذا المقطع لا حركة ولا كلام . لوحة ليس إلا . وليس من الضرورى أن تكون اللوحة جامدة حتى تكون وصفاً ؛ ففيهاهنا قدر كبير من الحيوية ، إلا أنها حيوية لا تدخل فى حركة الأحداث الروائية .

هذه الأقسام الثلاثة تدخل فى تركيب الروايات كافة بنسب متفاوتة ، ونادراً ما يأتى بعضها منفصلاً عن بعض انفصالاً تاماً ، بل غالباً ما تتداخل فيما بينها حتى قد تمتزج أحياناً فى الفاصلة الواحدة . وربما كان القسمان الأولان هما الأكثر تمازجاً . ذلك ما يبين مثلاً فى جملة سبق ذكرها (١ ، ١١) : « ثم أدخلته إلى الردهة وأجلسته بجانبها ـ وطفقت تسأله عن مصر » . فالجملتان الأوليان من الفاصلة حركة (مشهد) ، وما يليهما سرد .

تلك أقسام الرواية ، فكيف توظف فيها اللغات الثلاث المتراكبة ؟ وكيف ترتبط هذه اللغات بالعناصر الفنية التى تتألف منها الرواية ؟

نجيب عن هذا على مرحلتين : نتناول أولاً كل لغة على حدة ، فندرس علاقتها بكل من أقسام الكلام والعناصر الفنية ، ثم نتبين فى مرحلة ثانية كيف تتراكب اللغات الثلاث فيا بينها ، محددة بذلك تراكب العناصر الروائية الأخرى وبنيتها .

أولاً : لغة الكلام والمسرح

لا ريب أن لغة الكلام محور أساسى فى نص الرواية ؛ فهى تستغرق ما نقدره بثلث النص . وذلك أمر ذو بال إذا ما قارنا «عودة الروح» بما سبقها من روايات عربية بعامة ، ومصرية بخاصة . لا نكران أن العامية دخلت الرواية منذ نشأتها على شكل قريب من المقامة[6] ، أو على نمط مستوحى من الغرب[7] ، كما دخلت المسرح[8] . وإذا كانت الرواية التاريخية[9] ، المغرقة فى ما سمى بالرومانسية[10] قد استبعدتها ، فمبرر ذلك واضح ؛ فالأولى كان لابد لها ، وهى تستعيد التاريخ العربى القديم ، أن تستعيد اللغة التى يظن أنها عايشته ؛ والثانية لم يكن ليسعفها فى تدفقها الوجدانى إلا لغة أقل ما يقال فيها إنها وجدانية . ولم يكن للعامية من المرونة و «النبل» ما يخولها أن تقوم هذا المقام . ولكن ما إن تبرز بعض النصوص التى تحاول أن تنحو منحى «واقعياً» حتى نرى العامية تأخذ حيزاً ما . أليس هذا شأن «زينب» وبعض روايات محمود تيمور ، كما هو شأن القصة القصيرة الوليدة ؟ غير أن هذه العامية لم تنل يوماً النصيب الذى كان لها على يد توفيق الحكيم . ولا شك أن أمر اقتحام العامية للرواية يستحق الدراسة ، لكنه لا يهمنا هنا من الناحية التاريخية بقدر ما يهمنا من الجانب الفنى . لذلك لن نبحث عن تبرير له فى القرائن الاجتماعية التى رافقت نشوء «عودة الروح» ، ولا فى فلسفة المؤلف فى الحياة ، أو موقفه من اللغة بشكل عام ، واللغة المسرحية بشكل خاص ؛ فذلك أمر لا يدخل فى نقد الرواية بما هى نص معطى موضوعياً وخارجاً عن المؤلف ، بل سنبحث عنه فى بنية الرواية نفسها ، وفى العلائق التى تربط بعض أقسامها ببعضها الآخر . ولكن ، قبل أن ندرس الإحالات المشتركة بين لغة الكلام وفنية الرواية ، يلزمنا أن ندرس طبيعة لغة الكلام هذه ، والدور الذى تضطلع به ، أو فلنقل ماهية هذه اللغة .

I-لغة الكلام :

تشغل ثلث مساحة النص ، وينفرد بها ، ولا عجب ، الحوار دون السرد والوصف والتعليق . بها يتحدث أفراد «الشعب» ، والناس فى المقهى ، والفلاحون فى العزبة ، وسنية مع أهلها ومع مصطفى . . . غير أن ليس كل حوار يأتى بها ؛ إذ يأتى بعض الحوار بلغات أخرى ؛ فهل فى هذا ما يشير إلى طبيعتها ؟

١ ـ طبيعتها :

ولنطرق الموضوع باتباع طريقة حصرية . إن الحوار الذى يأتى بغير لغة الكلام لا يعدو أن يتصف بإحدى صفات ثلاث : فهو إما حديث فكرى ، ينضح بكثير من الانفعالية ، شأن حوار الأثرى الفرنسى ومهندس الرى الإنكليزى (٢ ، ٥٣ ـ ٦٤) ؛ أو حوار قصصى ، شأن حديث الدكتور حلمى عن الحملات التى شارك فيها فى السودان مع الجيش الإنكليزى (١ ، ٢٥٩ ـ ٢٧٤) ؛ أو مناجاة داخلية تساؤلية شأن الأحاديث كافة ، التى تدور فى ذهن شخصية ما ، ولا يعبر عنها إلا الراوى[11] . ولا أظن أنا بحاجة إلى البرهنة على هذه النعوت ؛ يكفى القارىء أن يلقى نظرة سريعة على هذه النصوص حتى يكفينا مؤونتها . فلا يأتى بلغة الكلام إلا كل حوار يخرج على هذه الصفات وإن دار على لسان الشخصيات نفسها ، التى شاركت فى أحد أشكال الحوار الثلاثة المذكورة آنفاً . وربما كانت أوضح هذه الحالات للعيان حالة الدكتور حلمى ؛ فهو يستعمل الفصحى فى حواره القصصى ، أو ـ على الأصح ـ يستعمل الراوى على لسانه اللغة الفصحى ، فى حين يستعمل لغة الكلام فيا عدا القصص ، وذلك فى المجلس نفسه ، ومع المخاطبين أنفسهم . فلغة الكلام إذن ليست فكرية ولا قصصية ولا تساؤلية ، أو فلنقل لا تسيطر عليها أى من تلك الصفات . فما صفتها الأساسية إذن ؟

إذا أمعنا النظر فى هذه اللغة رأيناها تنقل أحياناً إلى القارىء بعض المعلومات ، إلا أن أغلبها غير ضرورى أو غير مهم بوصفه خبراً ، بل إن هذا النوع من المعلومات غالباً جداً ما يصل إلينا عن طريق الراوى ، وقليلاً جداً ما يصل إلينا عن طريق الشخصيات . وإذا ظهر بعض من نفس الخبر تلميحاً فى معرض لغة الكلام فغالباً ما يأتى جوهره صريحاً فى لغة الراوى . ولنا على ذلك مثال ، من بين أمثلة كثيرة ، فى قصة سليم مع السيدة الشامية ؛ إذ لمحت إليها زنوبة فى حديثها مع محسن (١ ، ٢٤) ، غير أنه لم يرد واضح المعالم كاملاً إلا من خلال سرد الراوى وإن أتى هذا السرد بشكل مسرحى (١ ، ٣٢ ـ ٣٣) .

وقد تنقل إلينا هذه اللغة أحياناً صورة عن الناطق بها ؛ إذ تظهر عواطفه ، ومواقفه ، ووساوسه ، وأحلامه ، ومخاوفه ، وكل ما يجيش فى نفسه ، أو تفضح موقفه الاجتماعى ، وثقافته ، وما إلى ذلك . فزنوبة عندما تكثر من استعمال عبارات من نوع «والست الطاهرة . . . والنبى . . .» تفضح موقفاً شخصياً ، وسنية عندما تستعمل كلمات من نوع «بونسوار» ، «يا نينتى . . .» تدل كذلك على موقع شخصى .

٢ ـ دورها أو الوظيفة التماسية :

غير أن لهذه اللغة دوراً أهم من نقل خبر أو فضح موقف أو موقع . صفتها الأساسية ، حتى وهى تنقل خبراً أو تفضح موقعاً ، أنها تقيم أطرافاً من الحديث يتجاذبها الناس وتحافظ عليها . إنها أولاً أداة تماس بين الشخصيات ، ووسيلة لإقامة علاقات بينها . وإذا أخذنا بتحديدات رومان ياكبسون فى مقاله عن وظائف الكلام[12] ، قلنا إن وظيفة لغة الكلام الأساسية ليست «إحالية» تنقل معلومات أو تحيل إلى موضوع أو غرض ، ولا انفعالية ، تظهر موقع القائل من قوله ، بل «تماسية»[13] ـ أو تواصلية ـ تبقى على التماس والتواصل بين المتخاطبين . لا أقول إن وظيفتها تماسية صرف ، إذ نادراً ما تأتى الأمور صرفاً من كل شائبة ، بل أقول إن ما يغلب على هذه اللغة هو الوظيفة التماسية ؛ وذلك يقتضى حضور وظائف أخرى وإن لم تكن بنفس الأهمية . ولنمثل على ذلك بمقاطع من الفصل الأول .

لا شك أن العبارتين الأولى والثانية :

ــ « الشعب لسّه ما جاش ؟

ــ جيت من المدرسة ؟ » .

لا تفيدان أي معنى جديد ؛ إذ إننا نعرف من النص الذى يسبقها أن محسن خارج من المدرسة ، وأنه ولا شك معتاد على موعد قدوم « الشعب » . ثم تأتى العبارة التالية :

ــ « خرجت من زمان . . . لكن كنت عند الخياط ! » .

فإذا اعتبرنا أن القسم الثانى منها يفيد معنى خاصا ، فالقسم الأول لا يأتى بجديد . وكذلك العبارة التى تلى :

ــ « أظن جُعْت يا محسن ؟ قم خد خيارة اقرشها تصبر بها ؛ من هنا للعشا وقت طويل ! »

إنها مجرد تماس . يؤكد ذلك النص المرافق لها : « فقالت دون أن ترفع رأسها عن الورق » . الورق هو الأهم ، أما قولها فمجاملة أو ــ على الأقل ــ مجرد حديث . ولنتابع :

ــ « الله ! . . . مــا شــاء الله ! . . . انــت لابس بــدلــة جديدة ؟! . »

فالقسم الأول للتماس ؛ إذ إنه يعبر عن تعجب واضح فى السؤال من القسم الثانى .

ــ « عجيبة يا خى ! اللى يشوفك يقول مش انت ! . . . هم أهلك بعتوا لك فلوس ؟ أما عجيبة . . . »

واضح هنا أن الخبر باد فى جملة واحدة هى : « أهلك بعتوا لك فلوس ؟ » . أما ما تبقى فلا وظيفة أساسية له إلا التواصل .

يتضح لنا من هذه القراءة السريعة لصفحة من الحوار ، أخذناها من مطلع الرواية كيفما اتفق ، أن الوظيفة الأساسية التى تسيطر على الحوار ــ ولا أقول تستأثر به ــ هى الوظيفة التماسية . ولا نظن أن سيطرة هذه الوظيفة فى تلك الصفحة مجرد صدفة ؛ إذ إننا نلحظ الظاهرة نفسها فى أشكال الحوار كافة أو يكاد : فى ما يتبع من الحوار الذى بدأناه ، وفى حوار الفصل الثانى حول العشاء والخصام و « ورك الـوزة » ، وحوار الفصـل الرابـع ، وغيره . . . إنها حقـا الظاهـرة المسيطرة على كل أشكال الحوار الوارد بلغة الكلام .

ينتج عن ذلك أن الدور الأساسى الذى تضطلع به « لغة الكلام » إنما هو إقامة علاقات بين مختلف الشخصيات ؛ علاقات هى هدف فى حد ذاتها . المهم هو هذا التواصل الدائم بينها ، دون اعتبار الغرض منه ، أو المضمون ، أو « الرسالة » . هو التواصل لمجرد التواصل ، ومهما كان الوصل . ولهذا فضلنا كلمة تماس . الشخصيات تتماس ، بغرض التماس ، ولمجرد هذه الشحنة التى تمر باستمرار من أحدهم إلى الآخر .

هذه الوظيفة المسيطرة على الحوار إن دلت على شىء فإنما تدل على أن العالم الذى تخلقه لغة الكلام هو أولا عالم علاقات ، لا دور أساسياً فيـه لنقاش فكـرى ، أو للانكفـاء على الـذات لـدراسـة تحـولاتهـا وتعرجاتها . عالم لا يبدو فيه من الشخصية إلا هذا الخيط الرفيع أو الثخين الذى يصلها بالآخر . عالم تتقلص فيه الشخصية لتصبح طاقة علاقات ، بؤرة علاقات ليس إلا ، فلا توجد إلا إذا احتلت مكانا فى شبكة العلاقات هذه .

ورب متسائل : أليس الحوار اليومى عند العامة (عند الشعب ، الممثل بـ« الشعب » فى الرواية) ، لا سيما فى العقلية العربية التى تضفى أهمية كبرى على العلاقات الاجتماعية ، وعلى كـل ما يمس الجماعة ، هـو حوار تسيطر عليه مسحـة التواصـل ، أى الوظيفـة التماسية ؟ سؤال له فى المجتمع العربى ما يبرره ، لكنه لا يناقض ما ذهبنا إليه ، والعكس هو الأصح . فإن صح هذا التساؤل فهو يدل أولا وأخيرا على التطابق بين الحوار الشعبى فى الواقع والحوار الوارد فى النص ، وذلك من شأنه أن يضفى صفة « الواقعية » علـى الحوار ، ويشير ــ من ثم ــ إلى أن الراوى أصاب غرضه ، وبلغ من الفن مبلغا غير يسير . بذلك يبقى رأينا قائما ، بل يأخذ بعدا جديدا ، إذ تؤكده الملاحظة ــ إن لم تنقل الدراسة ــ الاجتماعية الصرف .

ولا ننسَ ، إلى ذلك ، أننا فى ميدان الفن ، والفن خلق . والخلق اختيار ، اختيار بين إمكانات كثيرة . ولا شك أنه كان بمقدور المؤلف أن يختار من بين إمكانات اللغة المحكية المتعددة نمطا يختلف عن هذا النمط ، أو أن يكيف هذه اللغة ، كما فعل آخرون ، مع مـواضيع فكرية أو نفسية أو اجتماعية أخرى . وليس فى هذه اللغة ما يمنعها من أن تطرق هذه المواضيع كافة ، وإن تم ذلك على نحوها الخاص . غير أن المؤلف شاء غير ذلك : فقد فضل أن يبقى على مستوى خاص من هذه اللغة ، ربما كان مستواها الأصلى ، المستوى العلائقى ، مستوى التماس .

٣ــ لغة « الشعب » أو علاقاته :

أشكال كثيرة من الحوار تأتى بلغة الكلام هذه ، إلا أن الوظيفـة التماسية لا تتجلى بكل معانيها إلا فى لغة « الشعب » .

(أ) لغة « الشعب » فيما بين أفراده ، أو العلاقة الأساسية :

ببعض إمعان النظر فى لغة الكلام يتضح أن تماسيتها تختلف نسبتها من فئة إلى أخرى . فالدكتور حلمى وزوجته (٢ ، ١٥٦) ، ووالدا محسن (٢ ، ١٠-١٣) ، والمسـافـرون فى القـطار (٢ ، ٣ . . .) مثلا ، يتكلمون لغة تبرز فيها بروزاً كبيرا وظيفة أخرى غير التماسية ، هى الإحالية حينا ، والانفعالية حينا آخر؛ أى أنها تنصبّ انصبابـا كبيرا على الموضوع وعلى المتكلم . ولا نظن أن السبب فى خفـوت التماسية عند هذه الشخصيات هو فى هامشيتها . فإذا نظرنا فى لغة مصطفى ــ ودوره مهم فى الرواية ــ لرأيناها تتسم بالطابع نفسه (٢ ، ٢١٨) ، بالرغم من وقوفه ، مع سنية ، مواقف تبعث ، بامتياز ، على الحديث للحديث ؛ على التواصل الناقل ؛ على التماس .

فـإذا كان مصطفى وسنية لا يستغـرقان إلا قليـلا فى مثل هـذا الحديث ، فذلك دليل على أن هناك معياراً آخر فى استعمال تلك اللغة التماسية . إنه فى الحقيقة ــ أصلا ــ معيار الانتماء إلى « الشعب » ؛ فهو وحده يتقن استعمالها ، ووحـده يقضى أوقاتـا طويلة نسبيـا فى حديث لا يشى إلا بالتماس [١٤] ، بالعلاقة . فـالعلاقـة هى بعده الأساسى .

(ب) لغة « الشعب » مع سنية أو العلاقة المطلقة :

غير أن لأفراد « الشعب » نوعا آخر من العلاقة بسنية على شكل لا مثيل له فى الرواية ، لجميعهم علاقة بها . وإذا كانت علاقة زنوية بها وسيلة للتقـرب ممن هو أرفع منها درجـة اجتماعيـة ، ودَلاً به عـلى

الآخرين ، فإن علاقة الآخرين بها هى علاقة آسرة . قد يبدو تأثيرها على شكل مضحك عند مبروك[١٥] ، الذى يضحّى بمعيشة نصف شهر لشراء نظارات قد تلفت انتباه سنية إليه ، أو على طريقة هزلية أو تهريجية لدى حنفى[١٦] ، الذى يزيل بتصرفه هذا طابع القدسية أو الجدية عن كل أمر لا يقوى على حل مشكلته ، فإنه يبدو على شكل مؤثر بل مأساوى عند كل من عبده وسليم ، ولا سيما عند محسن ؛ إذ يدفعهم الواحد تلو الآخر إلى التنكر للحياة الجماعية ، وهى من حياتهم عصبها ، وإلى طلب الوحدة (١ ، ١٠٦ ، ثم١ ، ٢٠٦) .

ربما بلغت العلاقة هنا وظيفتها التماسية الصرف . ولا أهمية هنا للخبر على الإطلاق ، إذ إن الخبر نفسه وسيلة للتماس . لنسمع عبده يقول « بصوت ملأ الصالة كلها » : « فين السلم ؟ . . ما فيش هنا سلم خشب ؟ . . » (١ ، ١٩٩) . هل السلم طلبه ؟ لا ، بل إقامة علاقة ، على الأقل صوتيا ، مع سنية . أو لنسمع « سليم » يتحدث إلى سنية ، عندما أتى يصلح البيانو (١ ، ٢١٩ ـ ٢٢١) :

ـ مفيش حد يا هانم . . . تفضل . . .

ـ لو تتفضل سنية هانم تضرب دور علشان أشوف صوت البيانو . . .

ـ ما ينفعش الكلام ده يا سنية هانم ، لازم تضربى دور . اضربى « يا طالع السعد » مثلا . . . دور حلو قوى . . . أنا قبل ما انتقل من بور سعيد كان عندى فرقة موسيقى البوليس السوارى والبيادة ، كل يوم الصبح أعطيها أمر بضرب الدور دا ، ومع ذلك أنا بالهرمونيكا بتاعتى كنت اضرب الدور دا أحسن من موزيكة البوليس . . . فين دلوقت بقالى زمان تركت الهارمونيكا . . . علشان كده أحب اسمع الدور على البيانو من يد سنية هانم . . .

هل من هدف لهذا الحوار ، أو بالأحرى الخطاب ، إلا إقامة التماس ؟ ولعل أنقى ما يجسد هذا التماس الصرف موقف محسن عندما يخبر بقصته مع لبيبة شخلع (١ ، ١٤٩ ـ ١٧٧) وخاصة عندما يغنى (١ ، ٩٩) . القصص والغناء ، ألم يكونا منذ أقدم العصور أفضل تعبير عن اللقاء المحض بين الأفراد والجماعات ؟ إنها ذريعة للقاء لا غرض آخر له سوى نفسه ، يغيب فيه الخبر ، ويغيب التعبير عن العاطفة ، ويبقى التواصل ، أو بالأحرى يتبطن التواصل كل خبر وكل تعبير . ولا يَغرننا أن يأتى الشعر والقصص باللغة الفصحى ، فإنهما يكملان الحوار الدائر بلغة الكلام ؛ هذا الحوار الذى يؤطرهما ويتبطنهما فى آن واحد . لم يكن للراوى أن يتصرف بالشعر ؛ إذ إنه نص مقتبس من خارج عالم الرواية ، ولم يشأ أن يترك هذا القصص الطويل لمحسن خوفا من الإطالة أو عدم الإفهام ؛ لذلك أتيا بالفصحى شكليا وإن اندرجا من خلال القرائن العامة فى لغة الكلام .

هذه هى علاقة « الشعب » مع سنية : علاقة صرف ، أو سعى إليها ؛ سعى ينطلق من أعماق هذه الشخصيات ويشكل الحدث المهم الوحيد فى حياتها حتى ما قبل النهاية بقليل ؛ ولذلك نراه يقلبها رأسا على عقب ، ويجعلهم يتذمرون من عيشتهم المشتركة ، وينكفئون على ذواتهم فى نوع من الحزن المضنى ؛ بل نرى محسن ، المتأثر الأكبر بهذه العلاقة ، يتألق نضجا وذكاء عندما ينجح سعيه (١ ، فصل ٧) ، ويذوى كالنبتة العطشى ، بل يدمر نفسه ، عند ما يستشعر فشل هذا المسعى (١ ، فصل ١٠) . إنه يتأثر بهذه العلاقة إلى حد بعث الأحلام فى نفسه ، مزعجة كانت أو مفرحة (٢ ، ٩١) . هذا السعى الجارف نحو العلاقة ، مع ما يحمله فى طياته من فرح وألم ، يمثل العلاقة المطلقة ؛ وسوف نرى ما مطلقهاى هذه الرواية .

(جـ) لغة الشعب مع الحياة أو الفكاهة :

فى الرواية أمران يستثيران منا الضحك : الموقف الهزلى والفكاهة . الأول يسلى القارىء ، إلا أنه يتم على حساب شخصية ، أو أكثر ، من شخصيات الرواية ، تقع ضحية لوضع ما ، لا تتنبه إليه مطلقا فيُضحك منها ومنه ، وتبقى هى على جديتها . مثال ذلك تصرفات سليم فى مقهى المعلم شحاتة ، حين يريد لفت انتباه سنية إليه[١٧] . وقد تتنبه إليه بعد فوات الأوان ، حين ترى نفسها فى الفخ . مثال ذلك سليم أيضا ، حين يغازل امرأة لا يعتم أن يكتشف أنها زنوبة[١٨] . هذا الموقف الهزلى فخ تقع فيه الشخصية فيضحك الآخرون والقارىء .

أما الفكاهة فيضحك منها القارىء ولا يذهب ضحيتها أحد ، لأن الجميع يشارك فيها بشكل أو بآخر ، عن وعى ، ويريدها مضحكة . مثال ذلك دعوة حنفى إلى الطعام و « الشعب » مجتمع على الجوع ؛ هم يصفونه بأنه « يأكل رز بلبن مع الملايكة وهو يغنى « يا شعب اصبر . . . دا الصبر طيب » [١٩] . فالقارىء لا يأتى من الخارج ليضحك من الشخصيات ، أو ليتغامز مع بعضها على بعضها الآخر ، بل يتواطأ مع الشخصيات كافة على الضحك من وضع مستقل عنهم نوعا ما .

هذا الاختلاف بين الفكاهة والموقف الهزلى يدعمه اختلاف آخر . فالموقف الهزلى وضع مضحك ، فى حين أن الفكاهة كلام مضحك . الأول يعتمد على أحداث وحالات هزلية تفصح هى عن نفسها ، كما هى العادة فى الملهاة الكلاسيكية المبنية عادة على ما يسمى الموقف الهزلى comique de situation ؛ أما الثانية فتعتمد على الكلام دون الحدث ؛ تحيل إلى حدث أو موقف ، إلا أن المضحك فيها هو ما تقوله عن هذا الحدث وكيف تقوله . هذه الفكاهة هى المعنية فى حديثنا .

بتفحص هذه الفكاهة يتضح لنا أن دورها الأول هو تحويل العلاقات من مستوى إلى مستوى آخر ، أو بتعبير آخر صرم العلاقات القائمة أو تمويهها بإقامة علاقات أخرى شكلية مقامها ، انطلاقا من اللغة ؛ من الكلام . ففى المثال المذكور سابقا ينفى مبروك ـ أو يموه ـ العلاقة القائمة . وهى ـ من جهة ـ انتظار الشعب على جوعه لحنفى ، ومن جهة أخرى غفوة حنفى على كرايسه ، بعلاقة أخرى بين حنفى وأكل « الرز بلبن » مع الملائكة . هذا التمويه يلغى لفترة العلاقة الأولى ؛ إذ يدخل الجميع فى علاقة شكلية ثانية ، تبنى على اللغة والتلاعب بها ليس إلا . وكذلك ما يقال فى جواب حنفى مغنيا « يا شعب اصبر » ؛ فهو يموه علاقة الانتظار والتأخر بعلاقة أخرى هى الأغنية . وكذلك القول فى الحديث عن الهدهد اليتيم (١ ، ١٠٨) وغيره .

وواضح أن هذه الفكاهة تقيم علاقات جديدة بين الشخصيات ، لكنها أولا تقيم علاقات جديدة مع أمور الدنيا ، مع الحياة . تصطدم

بواقع لا تقوى على تفسيره أو تحويله أو تعديه فتتجاوزه بتحوير علاقاتها معه . ويتم ذلك بواسطة اللغة . ويكون اللغة المستعملة فى هذه الظروف هى لغة الكلام وحدها . وهذا جانب آخر يؤكد أن هذه اللغة علائقية أولا ، أى تماسية .

لغة الكلام إذن لغة علائقية قبل كل شىء . علاقة بين الشخصيات ، وبخاصة بين أفراد « الشعب » (وهى الأساسية ؛ فبها ستنمو الرواية وتتطور كما سوف نرى) ، وبين أفراد « الشعب » وسنية (وهى العلاقة المطلقة تكمل العلاقة الأولى وتتوجها) ، وبين أفراد « الشعب » والحياة (وهى علاقة تدل على فلسفة فى الوجود ، وتؤكد أن المهم هو العلاقة) . إنها « علائقية قبل كل شىء » ولكنها ليست « علائقية ليس إلا » ، وإلا لامتنع التفاهم وانقطع الحوار ، ومعه العلاقة ، بعد فترة قصيرة . فالوظائف الأخرى ، وبخاصة الإحالية منها ، متواجدة فيها بقسط من الأقساط ، وإن بقى القسط الأكبر من نصيب الوظيفة الأولى . غير أن هذه الميزة اللغوية لا تبقى مفردة ؛ إذ لها ، على المستويات الأخرى ما يقابلها . ونكتفى هنا منها بمستوى العناصر الفنية الروائية ؛ ففيه ينعكس ما أسميناه « المسرحانية » ، ويأتى مقابلا لهذه الوظيفة وداعما لها .

II_ المسرحانية :

المسرحية قوامها المشهد المؤلف من الحوار ولغة الجسد فى مساحة معينة . أما الرواية فتجمع إلى المشهد ، كما سبق أن ذكرنا ، الوصف والتلخيص[20] ، وتتراكب فيها هذه الأقسام بنسب تتراوح من رواية إلى أخرى . كما أن المشهد نفسه يختلف من إحداها إلى الأخرى وفقا لطول الحوار وقصره ، ولطريقة نقله بالأسلوب المباشر أو غير المباشر ، وللنسبة بينه وبين الحركة ، ولغير ذلك . فالحدود بين الرواية والمسرحية ليست قاطعة مانعة ، بل متداخلة ومتبدلة . وتبعا لذلك يبدو أن « عودة الروح » الرواية ، أقرب ما تكون إلى المسرحية ، من نواح شتى ، بل إلى مسرحية من نوع خاص ، يجعل منها مسرحية علاقات .

١ - الرواية المسرحية .

عناصر كثيرة تقرب هذه الرواية من المسرحية : منها _ أولا _ أنها مبنية أساسا على المشهد الذى يستقل بالحيز الأكبر من صفحاتها ، ولا يترك للقسمين الآخرين الداخلين فى تركيب الرواية إلا حيزا ضيقا نسبيا . فالوصف قليل جدا ، وإن وجد فلمحات سريعة . أما التلخيص فأكثر ورودا ، ولا شك ، ولكنه هو أيضا قليل الحجم نسبة إلى المشهد . ومنها _ ثانيا _ أن المشهد غنى بالحوار الذى يأتى فى أكثر الأحيان بالأسلوب المباشر ، وقد ينقل أحيانا بأسلوب غير مباشر ، ويبقى مجال لائق لنقل الحركة . ولنمثل على ذلك بالفصل الرابع عشر من الجزء الأول .

فبعد جملة استهلالية تدخل فى باب التعليق ، وهو أبعد ما يكون عن المسرح ، تليها صفحة (من « ذلك أن زنوبة » حتى « أيوه امال ») هى فى الحقيقة مشهد . غير أن ما يخفى صفة المشهد فيها ويقربها من التلخيص هو أن الحوار يأتى فيها بأسلوب غير مباشر ، وأحيانا بأسلوب مروى[21] ، على نحو يزيد نسبة بعده عن نصه الحرفى الأصلى . غير أنها ليست من التلخيص فى شىء ؛ إذ الحوار فيها واضح المعالم ، تشير إليه كلمات أو عبارات من نوع : « جاءت زنوبة بخبر . . . » ، « وعدت سنية أن . . . » ، « ختم دعاءه بـ . . . » . . . فالجمل التى ترد بعد هذه الأفعال هى مضمون الحوار مرويا من منظور الراوى ، ولكن بكلمات الشخصيات نفسها . فإن عدلنا المنظور عثرنا على ما يكاد يكون النص الحرفى الأصلى للحوار . وما تبقى من الصفحة ، وهو لا يتجاوز الفقرة (هى الفقرة ما قبل الأخيرة من الصفحة ٢١٢) ، وصف داخلى ، هو استبطان لأفكار سليم يبلغنا عن طريق الراوى العليم[22] .

يأتى بعد ذلك مشهد حقيقى ، يمتد حتى مطلع الصفحة ٢١٥ ؛ وفيه يتناوب الحوار المنقول بالأسلوب المباشر ، ونقل الحركة ، حركات الشخصيات ، ويتخلله من وقت إلى آخر جملة قصيرة وصفية أو تلخيصية من شاكلة : « وقد كادت تطول المناقشة لو لم يتدخل حنفى افندى » .

ثم تأتى بضعة أسطر تلخص ما جرى . ونعود من جديد إلى مشهد حواره منقول بأسلوب غير مباشر ، ابتداء من « سأل عبده عن الخبر » حيث شرح الحركة ، ثم يتحول إلى مشهد منقول بأسلوب مباشر حتى نهاية القسم الأول من الفصل .

نتوقف عند هذا الحد تجنبا للإطناب والتكرار ، ونترك للقارىء أن يحلل بنفسه ما تبقى من الفصل ، وفقا لنفس المعايير ، فلا شك أنه واجد فيه العناصر نفسها ، إلا أنه يبقى علينا أن نلاحظ أن نسبة الحوار المنقول بأسلوب مباشر ستكون أقل ، ونسبة التلخيص والوصف الداخلى أكبر بعض الشىء . غير أن ذلك لن يغير شيئا من البنية العامة للفصل ، التى أردنا التنبيه إليها . كما أن هذا الفصل ليس بدعا بين الفصول الأخرى ، بل إنه يمثلها خير تمثيل ، أو على الأقل ، يمثل معدلها تمثيلا صحيحا ؛ إذ قد تتفاوت النسب بطبيعة الحال من فصل إلى آخر . هذه الظاهرة إذ تعمم على الفصول كافة ، تضفى على الرواية سمة المسرحية . غير أن هذه المسرحية تتسم بصفات أخرى تميزها عن المسرحية العادية ، لتجعل منها مسرحا متفاقما .

٢ - المسرحية المتفاقمة :

يتفاقم الشكل المسرحى فى هذه الرواية ، إذ ينعكس فى التلخيص ويشيع فيه ، فيأتى حينا مسرحا مركبا ، وحينا آخر مسرحا متعددا .

(ا) المسرح المركب :

الحدث المسرحى عادة ، شأن اللغة دائما ، ينساب فى زمن متسلسل بلا هوادة من قبل إلى بعد . وعندما يطرأ ما يحتاج إلى توضيح بالعودة إلى التاريخ ، يلجأ عادة إلى ما يسمى فى لغة السينما بالـ « فلاش باك » . والروائى عندما يجابه مثل هذا الوضع يحتال عليه بما يعادل الـ « فلاش باك » ، وكثيراً ما يكون ملخصاً (تحدثنا عن « تلخيص ») فتأتى الرواية متداخلة الزمن . وهذا ما يطالعنا فى عودة الروح . إن ما يميز الـ « فلاش باك » هنا هو أنه يتطعم على مشهد مسرحى فينبسط هو بدوره على شكل مشهد مسرحى حين كنا نتوقع عادة ملخصاً سريعاً . ذلك أمر يتكرر فى الرواية لإلقاء ضوء على حدث يرد ذكره فى معرض الرواية . مثال ذلك قصة حنفى مع الشاب المتقدم لخطبة زنوبة (١ ، ١٨) ، أو قصة سليم مع الست الشامية (١ ، ٣٢) ، وقصص أخرى كثيرة ، نكتفى منها هنا بالثانية .

ها نحن فى مشهد يجمع أغلبية أفراد « الشعب » ، يجرى فيه حوار بين سليم وعبده ، يرد فيه تلميح إلى « سوابق » ، و « مسألة واحدة شامية » ، فيرفع المشهد الأول ، أو ـ بالأحرى ـ يجمد مؤقتاً ، فكأن الشخصيات تجمدت فى مكانها ، ريثما يمر الحدث الملمح إليه ، ثم يستأنف المشهد الأول من حيث توقف ، وكأن شيئاً لم يطرأ . غير أن الحدث الملمح إليه يدور هو أيضاً على شكل مشهد ؛ فيؤتى أولاً بتلخيص لما جرى ، ثم شرح لحركات المشهد وبعض الوصف ، ثم يؤتى بالحوار بأسلوب مباشر . وهكذا يأتى هذا المشهد وكأنه مشهد فى مشهد ؛ مسرح فى مسرح ؛ مسرح من الدرجة الثانية ، أو مسرح مركب .

وإذا كان المسرح المركب يتألف هنا من مشهد قصير متضمن فى فصل واحد ، وكأنه استطراد لا يملأ من الزمن الحاضر بالنسبة للشخصيات إلا طرفة عين أو مرور خاطر ، فإنه يأتى أحياناً مشهداً طويلاً يتوقف فيه زمن المسرح الأول ريثما ينتهى المسرح الثانى . هذه هى الحال فى الفصل التاسع من الجزء الأول ، حيث يسرد محسن سيرته مع الأسطى شخلع . يتوقف المشهد الأول فى نهاية الفصل الثامن ، ويمر الزمن عارضاً المشهد الثانى ، ثم يستأنف المشهد الأول فى الفصل العاشر : « مر الوقت دون أن يشعر . . » . هذا المشهد من المسرح المركب يتميز عن المشهد السابق بأنه مسرح مركب بالنسبة إلى القارىء والشخصيات أيضاً ، فى حين يبقى المشهد السابق مسرحاً مركباً بالنسبة إلى القارىء فقط . والمهم أن المسرح فى الحالتين مركب .

(ب) المسرح المتعدد :

اختلف زمن المشهد فكان المسرح مركباً ؛ وقد يتوزع مكانه ، على قرب ، فيكون المسرح متعدداً . تجرى فيه مشاهد مختلفة ـ وإن تكاملت ـ فى أمكنة مميزة ـ وإن تقاربت ـ فى آن واحد . مثال ذلك الفصل الثالث من الجزء الأول .

يبدأ الفصل بمشهد يدور على رصيف مقهى المعلم شحاته ، قوامه سليم ، ثم يظهر بموازاته مشهد آخر فى داخل المقهى ، يجمع بين الزبائن والمهرج والمعلم شحاته الموزع بين المشهدين . ولا يفتأ أن يظهر بموازاته ، أيضاً ، مشهد ثالث على الرصيف وإن كان مشهد مراقبة ، يتكون من مصطفى الناظر ـ متسلياً ـ إلى المشهد الأول ، ثم مشهد رابع ، هو مشهد تلك المرأة فى نافذة المنزل رقم ٣٥ ـ أى منزل « الشعب » . وقد نرى أن هناك مشهداً خامساً لا حركة فيه ، هو شرفة منزل الدكتور حلمى . ثم ينتقل المشهد الأول من الرصيف إلى أمام منزل « الشعب » ، قبل أن ندخل فى مشهد آخر مغاير تماماً . المهم فى هذا القسم الأول من الفصل ، أن هذه المشاهد المتعددة تدور متزامنة فى أماكن مختلفة ، إلا أنها متماسة بل متصل بعضها ببعض ، إذ تنتقل بعض الشخصيات من أحدها إلى الآخر جسدياً ، أو ، على الأقل ، عن طريق المشاهدة والسمع . إنه مسرح وحيد الزمن ، غير أنه متعدد المكان . وإذا كان هذا المثال يصوره أحسن تصوير فإنه لا يكاد يغيب من فصل من الفصول حتى يعود إلى الظهور مرة أخرى[٢٣] .

الرواية التى تتسم بالمسرحانية هى رواية يغلب عليها المشهد دون الوصف والتلخيص ، ثم يتعقد المشهد فيتركب ويتعدد ، حتى لكأنها مسرحية حقيقية . ولا عجب بعد ذلك أن يكون نقلها إلى المسرح يسيراً جداً ، من ناحية الشكل ، وأن تنجح مسرحياً نجاحاً كبيراً[٢٤] .

هذه المسرحانية ترتبط بلغة الكلام من أكثر من وجه . ترتبط بها أولاً إذ تحتويها ؛ ففى الحوار وحده ـ وهو قوام المشهد ـ تظهر لغة الكلام ، فى حين تختفى فى غيره . لكنها ترتبط بها ثانياً ـ وهذا هو الأهم ـ إذ تماثلها فتصب فى مصبها ؛ تماثلها إذ إنها هى أيضاً مؤسسة على العلاقة . إنها خلق لشبكة ـ أو شبكات ـ من العلاقات فى مجال محدد ، قد يتوزع مجالات بين شخصيات كثيرة تتوزع على هذه المجالات ، أو تنتقل فيا بينها . كل مسرح خلق لشبكة علاقات ؛ وإذا « تركب » المسرح و « تعدد » ـ كما فى هذا النص ـ ضج بالعلاقة ، وتأسس عليها . فالعلاقات هى المسيطرة فى لغة الكلام كما فى الشكل الروائى المتسم بالمسرحانية . وتتحكم سيطرة العلاقات ، إذ يجتمع منبعا العلاقات فى وحدة تامة عندما تلتقى المسرحانية ولغة الكلام . وقد كان بالإمكان ـ مثلاً ـ تصور مسرح يسيطر عليه حوار لا يتسم بالعلاقات ، كالحوار الذهنى ، كما فى تمثيليات سارتر ، أو فى تمثيل الحكيم نفسه . فهل من منكر بعد أن الحجر الأساسى فى هذه الرواية هى العلاقة ؟ وماذا بعدها ؟

ثانياً : لغة القراءة والتسطح

ماذا بعد العلاقة ؟ لا شىء ! لا شىء ؟ بل ، توضيحها وتعميمها ، عبر لغة القراءة المنعكسة فى بنية اللغة سرداً ، وفى بنية الرواية تسطيحاً .

I ـ لغة القراءة والسرد :

هى تلك اللغة المتميزة عن لغة الحوار المباشر (لغة الكلام) ، وعن اللغة المتأنقة ، لغة الإنشاء الأدبى (لغة الكتابة) . وحدودها أنها تلك اللغة الواردة على لسان الراوى سرداً ودون تعليق . ولا شك أنها تستغرق القسم الأكبر من النص .

١ ـ حيزها :

يدخل فى هذه اللغة أساساً نقل الحركة ، وأكثر الوصف ، والملخص ، والحوار غير المباشر ، وكلها مفاهيم سبق شرحها ، ونكتفى الآن بالتمثيل على كل منها . فمثال الحركة هذه الفقرة الواردة بعد حوار (١ ، ١٢٩) :

« فابتسمت سنية متخاجلة ، ونظرت إلى زنوبة وإلى محسن بجوارها نظرة سريعة غير واعية وقد احمر وجهها . . . وهمست لزنوبة »

هذه الفقرة تنقل إلى القارىء ما يراه مشاهد المسرح مباشرة بعينيه . إنها الحركة التى تكون ، مع الحوار ، المشهد . أما الوصف فتراه فى مقطع كهذا (١ ، ١٤١) :

« ولم تكن سنية فى هذا الحال من الخجل والحياء والرهبة ؛ فمع أنها فتاة فى السابعة عشرة من عمرها ، أى تكبر محسن بنحو عامين فقط ، فقد كانت أربط جأشا ، وكانت كالمرأة فى كل ترعرعها الجسمى والمعنوى ، وإن هى أحياناً خفضت أهدابها

الـطويلة الجميلة وهى تكلم محسـن . وضحكت ضحكات نسائية رقيقة غاية فى الأنوثة . . . فما كان ذلك كله عن طبيعة فيها ، بل هو حياء مصطنع » .

ففيه وصف خارجي وأحياناً داخلى لسنية ، ولكن الوصف نادراً ما يأتى على هذا النحو منبسطاً وافياً ، بل أكثر ما يأتى جملاً سريعة فى معرض نقل الحركة (٢ ، ١٥٨) :

« ولم يتم جملته ؛ لأن سنية ــ على ضعفهـا وهى مغمضـة العينـين ورأسهـا عـلى صـدر أمهـا ــ أخذت . . . » .

واضـح أن الـوصف يمتـد عـلى المقطع الاعتـراضى القصـير بـين الوصلتين .

وأما الحوار غير المباشر ، أو ــ بتعبير أصح ــ الحوار الآتى بأسلوب غير مباشر ، فهو نوعان : حـوار بين شخصين أو أكثر ؛ ومنـاجاة داخلية (ما يسمى بالمونولوج) . أمـا النوع الأول فنـراه فى ما يقـوله مبروك ويجرى على لسان الراوى : (٢ ، ١١٨) :

« إن زنـوبة استشـارت فى هـذه الـوصفـة « أشهـر عالم » ، وإنها مجربة ولا خوف من الفشل ، وإذا لم يمت مصطفى بعد ثـلاثة أيـام فإن العـالم صاحب الـوصفة لا يستحق أجراً . . . وهو الـذى اشترط ذلـك على نفسـه ، بعـد أن أخـذ فقط مبلغ رمى البياض » .

والنوع الثانى باد فى الصفحة نفسهـا ؛ إذ يصف الراوى عبـده وقد « غرق فى تأمل عميق » ، وقد بدا له أن يطلعنا عـلى ما ينـاجى به نفسه :

« بينـما هم أسلموا أمرهم لله لم يستطيعوا عمـل شىء . . . إذا زنوبه لا تفتأ تعمل (. . .) تصبح هكذا حيواناً مفترساً » .

الحوار والمناجاة يصاغان أحياناً بأسلوب غير مباشر فيأتيان ملخصين بنسب متفاوتة . وإذا كانت هذه النسبة كبيرة وقعنا فى الملخص . هذا الملخص قـد يجرى فى الحـوار ، كـأن يقـول : « وظلت تمـازحـه وتضاحكه » ، كـما يقع فى نقـل الحركة والأحداث ، كـما فى هذه الجملة : « مضى أسبوع كامل ولم يبد لسنية أثر فى الشرفة الخشبية » (٢ ، ١٦٣) .

إن لغة القراءة تتألف أساساً من هذه العناصر التى تحتـل القسم الأكبر من مساحة النص . غير أننا نجدها أيضاً تحت مظاهر أخرى ، أهمها : بعض التعليق وبعض الحوار . أما التعليق فيأتى على شكل خـاطرة يقحمهـا الراوى فى النص دون أن تؤثـر فيه مباشـرة (١ ، ١٤١) :

« الحقيقة أن المصرية أمهر امرأة . . تدرك بالغريزة ما فى النظرة الواحدة من وقع وتأثـير . . . لذا هى لا تنظر إلى محادثها كثيراً ، ولا تبخس نظراتها ، ولا تقلبها جزافاً ، كما تفعل الأفرنجية الجريئة النزقة ، بـل إنها تتحفظ بنظراتهـا ، وتحفظهـا بين أهـدابها المرخاة ، كما يحفظ السيف فى الغمد . وإلى أن تحين الساعـة المطلوبـة فتـرفـع رأسهـا وتـرشق نـظرة واحدة . . . تكون هى كل شىء . . . » .

وإذا كانت الخاطرة هنا طويلة بعض الشىء فلأنها تمس رمزاً أساسياً فى الرواية ، أى سنية . أما فى غير موضع فإنها تقصر إلى حد كبير . أما الحوار الآتى بلغة القراءة فهو فكرى أو قصصى . أما الفكرى فيقتصر على حوار الخبيرين الأجنبيين ، وموقعه خاص ؛ إذ إنه كلام الراوى نفسه ، وذلك عـلى مستويين : فهو كـلام الراوى بمـا أن الخبيرين أجنبيين ولا يبدو أنهما يتكلمان العربية ؛ وفرضاً أنهما يفعلان فالكلام يبقى للراوى ، لأنه كلام لا يدخل فى نسيج النص ، بل هـو كلام مقحم عليه لغرض سيتضح فيما بعـد . ولا عجب والحالـة هذه أن تكون لغة هذا الكلام فى كثير من الأحيان انفعالية ، على نحو يدخله فى لغة الكتابة .

أما الحوار القصصى فنراه فى قصص كل من الدكتور حلمى عن السودان ، وقصص محسن عن الست شخلع . ويأتى هذا القصص قصة ضمن القصة الرئيسية ، ويحل فيه الراوى محل الشخصيات ، فيأتى قصصاً بأسلوب غير مباشر : يستهل النص بـ « إن » ثم يتابع بصيغة الغائب بدل المتكلم . وقد رأينا فيما سبق أنه مرتبط عضوياً بلغة الكلام التى تؤطره ويكملها .

وتتألف لغة القراءة من هذه العناصر التى تحتل ما يقارب ثلثى النص . فما مميزاتها ؟

٢ ــ طبيعتها

لنتجاوز الفرق البادى لأول وهلة بين هذه اللغة ولغة الكلام ، أى الفرق بين الفصحى والعامية ، فهو لا يحيل فى ذاته إلى الوظيفة اللغوية التى ألمحنا إليها فى القسم الأول ، بل إلى المستوى اللغـوى . وكل مستوى لغوى قد يتضمن مبدئياً الوظائف كافة . وعندئذ نجد فرقاً آخر أساسياً ، يتمثل فى كون هذه اللغة لا تتسم مطلقاً بغلبة الوظيفة التماسية ، كـما فى لغـة الكـلام ؛ إذ إنها تؤكـد أولاً المضمـون لا التواصل . وإذا عاد القارىء إلى النصوص التى أوردناها للمس أن الراوى يبغى أولاً أن ينقل إليه معلومات من خلال الوصف ، كما هو الشأن فى الحوار غير المباشر والملخص . وإذا كان التعليق ينقل رأياً يرتئيه الراوى ، أو فكرة تجـول فى خاطـره ، فإن هـذا النقل أيضـاً لا يتعدى كونه نقلاً لأمر ما ؛ لمعلومة ما (٢ ، ٤٠) :

« فأجابهم محسن أن هذا ليس السبب » .
« فإذا بصوت فلاح يعلو » .
« ومضوا يتحدثون بأحاديثهم الساذجة . . كلما فرغ أحدهم من فنجان تقدم به إلى البكرج » .

هل فى هذا كله إلا نقل خبر ؟ ليس فيه تأكيد خاص للمخاطب ولا للمتكلم (بلغة انفعالية) ولا للأداة (التأنق) وللتواصل نفسه ، بـل للرسالة المنقولة نفسها . إنها لغة تحيل المضمون وتختفى ؛ إنها لغـة إحالية .

غير أن الإحالية قد تتسم برؤى مختلفة . والواضح أن الرؤ ية هنا خارجيـة ، وإن صـادف أن تعمقت فتبقى وكأنها خـارجيـة . فهى خارجية فى أغلب الأحيان وفى كل العناصر المذكورة سابقاً . فالوصف أكثره خارجى ، والحركة تنقل كما هى دون أن تؤ ول ، والحوار الآتى

بأسلوب غير مباشر كثيراً ما يقترب من الحوار المباشر المتميز بالتماسية ، وهذه علاقة خارجية . ونبادر إلى تصحيح هذا القول فنضيف : إن الرؤية خارجية دون أن تكون خارجية ؛ فالوقوف عند الإحساس الداخلى ووصفه ليس نادراً ، وإنما يوحى هذا الإحساس الداخلى بالخارجية ، وذلك بسبب سطحيتها . ولا أدل عليها من وصف العواطف بعامة ، ووصف العاطفة ونشوئها فى قلوب « الشعب » تجاه سنية أو تجاه « الزعيم المنفى وراء البحار » ، بشكل خاص ؛ وهما الحدثان الأهمان فى الرواية . تلك هى طبيعة لغة القراءة ، فإلى أى شىء تشير ؟

٣ ــ دورها :

قد تشير إلى أن هدفها ليس فيها بل خارجاً عنها ، أو ــ بتعبير آخر ــ إلى أنها ليست المركز الرئيسى فى النص بل إنها تصب فى هذا المركز وتؤول إليه . ويشى بذلك أنها لا تضيف بعداً جديداً إلى البعد الأول البادى فى لغة الكلام ، وهو العلائقية ، أو بُعد العلاقات ، بل إنها لا تعدو كونها سنداً لهذا البعد وتعميماً له .

فالدعم واضح ــ وهذا بدهى ــ فى وصف الحركة المواكبة للحوار المباشر ؛ إذ إن هذا النص المواكب يركز على الحوار المباشر ويفسر ملابساته وإطاره ، دون أن يضيف ، بسبب من رؤيته الخارجية ، شيئاً مهما إليه ، بل يدعمه وكفى .

غير أنه ، على مستوى آخر ، يعمم البعد الأساسى ، العلائقية ، إذ ينقله من لغة الكلام إلى لغة الجسد . والحركة التى تنقل إلينا ليست إلا حواراً يتسم بالعلائقية . وربما بدا ذلك فى مشهد معبر ، نختاره من بين مشاهد كثيرة ، وهو الوارد فى الفصلين ٢٢ و٢٣ من الجزء الثانى ، حيث تصطنع سنية الغضب والازدراء تجاه مصطفى لتنتشله من خموله ، فتغلق النافذة دونه ، وتغيب (٢ ، ٢٧٧) ، ثم يواظب مصطفى على الانتظار خلال ثلاث ليال ، على شرفته ، برغم البرد ، علّه يحظى بها من جديد (٢ ، ٢٢٨ ، ٢٢٩) . فقد تكون هذه الحركة أبلغ حوار . وهل فيه إلا طلب العلاقة وإن تصنع صرمها ؟ والأمر نفسه يقال عن مشهد « القلقاس » (٢ ، ٢١٨ ــ ٢٢٤) حيث تطلب زنوبة من مبروك أن يعكر على المحبين سمرهما فى ضوء القمر ، برميهما بقشر القلقاس والكرنب . زنوبة تحاول ، عبر مبروك ، صرم علاقة لإقامة أخرى . فالحركة هنا علاقة ، والسعى إثر علاقة . وإذا كان هذان المشهدان شديدى التعبير فهناك مشاهد أخرى مشابهة ، وإن كانت أكثر اقتضاباً ، وأقل إيحاء[٢٥] .

وإذا كانت الحركة تعميماً للعلاقة على مستوى الجسد فالعلاقة تعمم ، على مستوى اللغة ، بأساليب أخرى . ويبدو ذلك فى الحوار الوارد بأسلوب غير مباشر ، وفى القصص ، وهما العنصران اللذان يستغرقان معظم لغة القراءة . وقد سبق أن رأينا أن هذا الحوار قد يكون حواراً بين شخصين أو أكثر ، أو مناجاة داخلية . وقد اتضح لنا أن الحوار فى الحالة الأولى ليس إلا ملخصاً للحوار المباشر ؛ فهو لا يختلف عنه ، لا فى المضمون ولا فى المرمى ، وكأنه لم يأت بهذه الصيغة إلا تجنباً للإطناب ، بما أن الحوار المباشر يستغرق مساحة أكبر من النص . وينتج عن ذلك أن الحوار غير المباشر هذا يعمم الحوار المباشر على الحالات الأخرى . أما فى حالة المناجاة فالحوار أيضاً علاقة ؛ إذ إنه نادراً ما يكون مناجاة ذاتية فردية محضة ، وأكثر حالاته أنه يحيل إلى حوار عن بعد . هذا أمر سنية بعد أن هزها نظر مصطفى إليها (٢ ، ١٣٩) :

« وأخذت تناجى نفسها فى ابتهاج أولاً ، ولكنها بغتة كأنما اعتراها خجل من نفسها . . .

عادت تقول متكلفة التجهم ، متصنعة الحدة والغضب :

ــ لماذا ينظر هذا الرجل إلى الشرفة ؟ وبأى حق وبأى جراة وأى جسارة يستبيح هذا الشاب لنفسه النظر إليها ؟ . . .

وخيل لها لو أن باستطاعتها أن تزجره وتؤنبه على ذلك !! . . »

أليس هذا المقطع كله حواراً مع مصطفى ؟ يبدأ حواراً ملخصاً جداً بعبارة « تناجى نفسها » ، ثم ينقلب حواراً أكثر انبساطاً ، فيأتى على لسان الراوى باللغة الفصحى ، برغم النقطتين والوصلة المستعملة عادة للحوار المباشر . ولكنه فى كليته كلام موجه إلى مصطفى الذى يبدو وكأنه يطل من خلاله . وواضح أن هذا الحوار ، بشكليه المذكورين ، يحيل إلى الحوار الأصل المباشر ، ويتسم بسمته الأساسية : العلائقية ، حتى لكأنه كان بود الراوى أن يورد كل أنواع الحوار بالأسلوب المباشر وبلغة الكلام ، لو لم يخش الإطناب وما يستتبعه من سأم . فالأسلوب مسرحى صميم . هكذا تمتد العلائقية إلى القطاعات الأخرى من الرواية .

وهناك الحوار القصصى ــ وقد مر ذكره ــ ، فله معنى نابع من مضمونه ، سوف نقف عنده فى معرض الحديث عن الحدث . وقد أشرنا فيما سبق إلى أن له علاقة عضوية بلغة الكلام ، ومن ثم بالعلائقية ، ونشير الآن إلى أن له جانباً آخر يؤكد علائقيته ، هو نوعه . فهل القصص ، قديماً وحديثاً ، إلا وسيلة وذريعة للاجتماع ، ولإقامة علاقة ما بين المستمعين عبر القصص والقصاص ؟ علاقة مجانية ، ومجرد علاقة ، بمجرد الحضور ؟ أليس القصص هو العلاقة المثلى لأنه العلاقة الأكثر مجانية ؟

فهل استبان الآن أن لغة القراءة إن هى إلا وسيلة لدعم اللغة الأولى ، لغة الكلام ، وتعميمها ؟ ومما يؤكد ذلك أن هذه المهمة الملقاة على لغة القراءة تنعكس فى بنية الرواية ، أو فى قسمها الوارد فى هذه اللغة ، فيضطلع بها هو كذلك .

II ـ التسطيح :

تنعكس فى بنية الرواية على الشخصيات وعلى الحدث ؛ على الشخصيات دعماً للعلاقة ، وعلى الحدث تعميماً له .

١ ــ الشخصيات :

تعج « عودة الروح » بالشخصيات ؛ فمنها ما يرافق الحدث برمته ، ومنها ما لا يكاد يبدو حتى يختفى . فما الأدوار التى يضطلع بها ؟

(أ) تصنيفها :

يرى بورنوف فى كتابه « عالم الرواية »[٢٦] أن الشخصيات تصنف ، باعتبار الدور الذى تقوم به ، فى أربع : المحرك للحدث ،

والعنصر التزييني ، ولسان الحال ، والكائن الإنساني . فالأول لا دور له إلا تحريك الحدث ؛ والثانى يضفى طابعاً زاهياً على الرواية ؛ والثالث ينطق بلسان ــ أو بأحد ألسنة ــ المؤلف ، وكلهم يقبعون فى هذا الدور الأحادى الجانب ، فلا يحتاجون إلى عمق إنسانى . والكائن الإنسانى وحده يمثل دور الشخصية الحية المتعددة الأبعاد ، الغنية الخفايا ، المعقدة الجوانب ، بتعدد الإنسان الواقعى وغناه وتعقيده . فما الحال فى « عودة الروح » ؟

لا يختلف اثنان على أن شخصيتى الأثرى الفرنسى ومهندس الرى الإنكليزى تضطلعان بدور لسان الحال ، وبتعبير أدق بدور لسان حال ونقيضه . فالأول يدافع عن الشعب ويتغنى بمزاياه ؛ والثانى يشكك فيها ؛ ورب شك أسلب من نفى . وكلاهما ينقلان أفكاراً ونقيضها ، ويختفيان فى الزحام دون أن يؤثرا فى حركة الحدث ، ودون أن يفصحا عن أى جانب خاص فى حياتهما . وتدخل فى هذا الباب أيضاً شخصية التاجر المتحدث ، فى القطار ، عما بين المصريين من روابط رحم تفتقر إليها أوروبا ، وكذلك شخصية « الأفندى » الذى يفسر كلمة « مسلمين » فى عبارة « كلنا مسلمين » .

غير أن معظم الشخصيات تنطوى تحت دور « عنصر تزيينى » . هذه هى حال الشخصيات البادية فى مشاهد : المقهى ، الحياة فى الريف ، الحوار فى القطار ، الأحياء الشعبية ، رقية زنوبة ، وكذلك عائلة سنية ، وشخصيات قصص محسن . هذه كلها شخصيات لا حقيقة لها ولا تأثير فى الحدث ، تأتى بحركة ثانوية تضفى نكهة خاصة ، طابعاً محلياً ، سمة واقعية ؛ أو إحالة إلى واقع اجتماعى معين ؛ وتختفى فيما تستمر الرواية . ولسنا نستخلص من ذلك أنه ليس للمشاهد التى تبدو فيها تلك الشخصيات أية أهمية ؛ فلسوف نتحدث عن هذا الجانب فى معرض حديثنا عن الحدث ، وإنما نقول إن الأهمية للمشهد لا للشخصية .

تبقى بعض الشخصيات متمثلة فى أفراد « الشعب » : سنية ، ومصطفى ، و « الزعيم المنفى وراء البحار » . هذه الشخصيات تتدرج فى التأثير على الحدث ، وفى البعد الإنسانى . لكن بأى دور تضطلع ؟ دور المحرك للحدث البسيط ؟ أو دور الكائن الإنسانى المتشعب ؟ سؤال لا جواب عنه إلا بدراسة الشخصيات الرئيسية .

(ب) الشخصيات الرئيسية :

تبدو الشخصيات الرئيسية للقارىء العجلان وكأنها متميزة ؛ فحنفى ، فى امحائه وخموله وفكاهته ، غير سليم فى جرأته وميله إلى المغازلة ؛ هذا غير زنوبة فى سذاجتها وإيمانها بالسحر ، ووسوستها بالعريس ، وحساباتها الكثيرة ؛ وهذه غير مبروك بسذاجته الوديعة ، ولا تشاركه إلا جهله ؛ وكلهم غير محسن فى تواضعه وذكائه وحساسيته ، وهذا غير سنية فى جاذبيتها وجمالها وغنجها . . . كما أن حياة « الشعب » غير حياة سنية ومصطفى ، اجتماعياً ومادياً وثقافياً . و « الشعب » نفسه ليس واحداً ؛ فحياة محسن فى الريف بين ذويه غير حياته وحياتهم فى القاهرة . مزايا مختلفة تسم هذه الشخصيات فتبدو كأنها تميزها بعضها عن بعضها . ولكن ، ببعض التعمق ، يتضح للباحث أن هذه المزايا ليست مميزات بقدر ما هى مشبهات . فهذا الاختلاف البادى فى الطباع أو فى المستوى الثقافى أو الاجتماعى أو المادى لا يرسم فعلاً شخصيات متباينة ؛ وذلك لسببين رئيسين : الأول هو أن هذه المزايا المختلفة لا بعد لها ولا عمق ، تبقى سطحية . قد تقيم بعض التمايز بين الأشخاص للإيحاء بصورة واقعية عن المجتمع ، ولكن دون أن تبرز إنساناً متكاملاً بكل حاجاته المتنوعة ، ونوازعه وتناقضاته . إنها تمس قشرة رقيقة من هذه كلها ، من الشخص الإنسانى . أما السبب الثانى ، وهو متمم للأول ، فهو أن هذه الشخصيات توحدها ميزة واحدة أساسية ، يبقى حيالها اختلاف المزايا باهتاً لا حول فيه ؛ ألا وهو الإحساس . الإحساس هو القالب الوحيد الذى صبت فيه الشخصيات كافة . كلها إحساس ، بل إحساس موحد ووحيد بالآخر ؛ بالعلاقة مع الآخر . فالرجال من « الشعب » يسعون بقضهم وقضيضهم شطر سنية ؛ وأما زنوبة فتسعى شطر مصطفى ؛ وهذا الأخير شطر سنية ، التى تبادله الإحساس دون أن تعدم بعض العلاقة بمحسن . وكلهم يتبدلون ، قليلاً أو كثيراً ، عندما يبدأون يشعرون بهذا الإحساس . فمبروك يكتشف التأنق ، وزنوبة النسج حول مصطفى ، وأفراد « الشعب » الحاجة إلى الانفراد . أما مصطفى فينسى ما هو فيه ، ويهمل النظر إلى المستقبل ؛ وأما سنية فتنسى كل شىء عدا هذا الإحساس . وإذا بدا بينهم فرق فى هذا المجال فلا يمس إلا الكم . إنهم يشتركون فى القالب وإن اختلفوا فى حجمه ؛ فهم لذلك شخصيات متجانسة أحادية البعد .

هذا الإحساس هو الطاغى ؛ يسيطر على كل شىء فكأنه يملك فى الفراغ : لا جسد يطالب باحتياجاته أو يلبى غرائزه ؛ ولا عقل يُعمل الفكر ويتغذى بالثقافة ؛ ولا روح ــ برغم عنوان الكتاب ــ تستدعى إيماناً ما ، ولا ماضى شخصيا يصوغها وتتأثر به . صحيح أن الحديث يدور أحياناً عن الطعام : ورك الوزة الذى يقدم « للشعب » ؛ الوليمة التى تقدم للخبيرين ؛ وعن الملبوس : بذلة محسن ؛ نظارات مبروك ؛ وغير ذلك من احتياجات الجسد . لكن ألا يبقى هذا الحديث سطحياً ، ونتفا متفرقة ، أو مشهداً تزيينيا ، أو ذريعة لتأكيد البعد الأساسى ، أى العلاقة والإحساس بهذه العلاقة ؟ وهل يظهر بعد جسدى واضح لأى من هؤلاء ؟

وصحيح أن الشخصيات تفكر ؛ فأكثرها مثقف ، ويهتم بالثقافة ؛ وبعضها يفكر فى أمور حياته ومستقبله (مصطفى . .) . ولكن هل هذا ما يعد تفكيرا ؟ والشخصان الوحيدان اللذان يعالجان قضايا فكرية حقيقية هما الخبيران ، وقد مر بنا أنهما لا يعدان من الشخصيات الرئيسة . ويكاد الفكر ، والحالة هذه ، أن يكون معدوماً ، إلا ما انصب منه فى العلاقة والإحساس .

وصحيح أن الميدان الأخلاقى والدينى قد يظهر أحياناً . فهذا سليم يشمئز من الرقية التى تزمع زنوبة ، بواسطتها ، أن تتخلص من منافستها سنية ، أو من معشوقها الذى لا يبادلها العشق . وهذه زنوبة تؤمن بالسحر ، وتستشفع الأولياء لتنفيذ مآربها . لكن هل تتعدى هذه الظواهر مستوى رقيقاً من الموضوع ؟ وهل تصب فى غير باب الإحساس ؟

وصحيح أن هناك لمحات ذكية فى تحليل نوازع القلب ؛ منها تأويل محسن لمعانى الرسالة التى تلقاها من زنوبة وهو فى القرية ، وما أضفاه عليها من رغبات (٢ ، ١٦) ؛ ومنها اغتمام محسن نفسه لموقف سنية ،

وانعكاس ذلك على درسه (٢ ، ١٠٠) ؛ ومنها موقف مصطفى بعد أن غابت سنية وظنها لن تعود (٢ ، ١٦٣)، وكيف حمله على امتهان عمل غير الوظيفة (٢ ، ١٢٧) . ولكن هل فى هذا كله تحليل حقيقى للنفس وتناقضاتها ؟ وهل يمس ذلك إلا جانب الإحساس فى الإنسان ؟

لا جسد ؛ لا عقل ؛ لا روح ولا نفسية . يبقى البعد الواحد الوحيد : الإحساس . بعد وحيد ، فشخصيات أحادية البعد ومسطحة . إن هذا البعد نفسه لا عمق له . إنه إحساس جارف يمحو ما قبله ، ويخلق رؤية جديدة ، وموقفاً جديدا . مصطفى ينفر من وحدته ، و « الشعب » يثور على حياته الجماعية ويحلم بحيز فردى ، ومحسن يتجلى إذ يحس به ، ويخمد حتى الذبول إذ ييأس من تحقيقه . غير أن هذا التأثير يبدو صبيانياً غير مقنع ؛ لأنه صاعق واعتباطى . صاعق لأنه ينقض عليك ــ وعلى الشخصية ــ انقضاض الصاعقة من حيث لا تعلم ؛ فلا مبررات ولا مقدمات ولا تعليل ، بل طفرة . ولا يغيب عن بالنا أن الحب الصاعق له وجود ، وأنه طالما ألهم الأدب . هذا حق ، ولكن هل يمكن أن يصعق الجميع ويؤدى بهم إلى المصير نفسه ؟ فأفراد « الشعب » يصعقون جميعاً بشكل تلقائى ويئولون إلى الحال نفسه . وفى الوقت نفسه تقريباً تصعق زنوبة ومصطفى وسنية . فكيف يفسر هذا الموقف الاعتباطى إلا بضرورة الرواية ؟

البعد الواحد ، الإحساس ، يزرع فى تربة ضحلة ، فيثمر عند الجميع ارتكاساً سريعاً ، ولا ينشأ عنه أى تناقض رئيسى ، بل يؤدى إلى اتجاه جديد كل الجدة . وهل يحصل ذلك إلا لشخصية لا تاريخ لها ؟ والواقع أن هذه الشخصيات لا تاريخ لها ، بالرغم من بعض التلميحات إلى ماضى بعضها ؛ بل لها تاريخ ، وتاريخها إحساسها ، تبدأ عندما يبدأ .

(ج) الشخصيات العلاقة :

ما عسانا نجيب الآن عن السؤال المطروح سابقاً بشأن الشخصيات الرئيسية : أكيانات إنسانية هى أم عوامل حركة ؟ وهل لنا خيار فى الجواب : إنها شخصيات متجانسة ، أحادية البعد ، مسطحة ؛ فهل يعقل أن تكون كيانات إنسانية متكاملة ؟ كلا ، وإطلاقاً ! فهى إذن عوامل حركة ، حسب تصنيف بورنوف . وأما الشخصيات التزيينية فتأتى ، بحكم تحديدها ، فى سياق هذه الحركة . وأما الشخصيات لسان الحال ــ وسوف نتحدث عنها فى القسم الثالث ــ فأقل ما يقال فيها أنها لا تعاكس هذه الحركة . الحركة هى الأساس ؛ فأية حركة هى ؟

بكلمة : الحركة العلاقة . الحركة الوحيدة فى حياة هذه الشخصيات هى نتيجة هذا الإحساس تجاه الآخر ؛ نتيجة هذا السعى إلى العلاقة . العلاقة بين أفراد « الشعب » أولا ؛ فهم برغم اختلاف طباعهم ، وبرغم الفروق الثقافية وحتى الاجتماعية بينهم ، يسعون إلى هذه العلاقة التى تضمهم ، ويسعدون بها ، برغم محاذيرها . وعلاقتهم بالحياة ــ كما رأينا سابقاً ــ علاقة فكاهة ، تزيح العلاقات الجدية المأساوية ، فتقويهم على تحمل الحياة وصعوباتها . ثم العلاقة بالمعشوق : زنوبة بمصطفى ؛ ثم سائر أفراد الشعب وحتى حنفى بسنية ؛ وهى العلاقة المطلقة ، التى تفجر الطاقات من فرح هادر ، وغم قاتل ، وما هى إلا صورة لعلاقة أخرى سوف تجمعهم فى الثورة وفى السجن ، وهى العلاقة بالزعيم المنفى ، وتجعلهم يستعذبون المهالك فى سبيله . وفى هذه الحركة تصب أيضاً علاقة مصطفى بسنية . أما سنية فهى دافع الحركة بشكل عام ، تستثيرها عند معظم الآخرين ، ثم تدخل فيها كما يدخل فيها أيضاً الزعيم المنفى ، الذى ما كان لينفى لولا ذلك . موقفها على حدود الموقف الإنسانى القصوى ؛ غير أنها فى علاقة .

إنهم جميعاً يدخلون فى هذه العلاقة ، بل وجودهم هو وجود هذه العلاقة على مختلف درجاتها ، ولا يبدو أن لهم كياناً خارجاً عنها . العلاقة هى كيانهم . هم الشخصيات العلاقة . هم الشخصيات التى ترتبط بالحدث ؛ وهذا أيضاً نوع من العلاقة .

٢ ــ الحدث :

أول ما يلفت الانتباه فى هذه الرواية هو أن الحدث فيها متقطع متسلسل فى آن واحد . فهو متسلسل لأنه يتبع انسياب الزمن خطياً ، إلا فى موضعين ، حيث يأتى السرد مقحماً بشكل قصصى ، وهما موضعا القصص المشار إليها سابقاً ، وفيهما يتوقف الحدث الرئيس ويجرى القلم . كما أن هناك التفاتات سريعة إلى الماضى لتوضيح بعض وجوه الحاضر ؛ ومنها ما يروى عن سليم (١ ، ٣٢) وزنوبة (١ ، ١٧) ومحسن . وهنا أيضاً يتوقف الحدث ريثما يتضح جانب يثيره السياق ، وكأن ما سرد استطراد بسيط . وبهذا تبقى السمة الغالبة على الحدث هى التسلسلية . إنه حدث متسلسل ، إلا أنه متقطع . وهو متقطع لأنه متشعب المحاور .

(أ) المحاور :

إنه متشعب المحاور بل متوازيها . والمحاور ثلاثة : أولها سنية ؛ وثانيها الزعيم المنفى ؛ وثالثها الحياة الاجتماعية فى مصر ، حضرها وريفها . ولا شك أن الأول هو الذى يحتل المساحة الكبرى من النص ، ويستغرق معظم الشخصيات الرئيسة فى جل أوقاتها ، وفيه يبرز نشوء الإحساس عند « الشعب » تجاه سنية ، إحساسا كانوا يفتقدونه دون أن يدروا به ، ثم إحباطه . كما يبرز إحباط إحساس آخر ، عند زنوبة ، وتحقيق آخر عند سنية ومصطفى .

غير أن العلاقة التى تخفق هنا تصادف ، بشكل عجيب ، محورا آخر يستقطبها على مدى الصفحات الأخيرة من الرواية (ثورة مصر) ، فينتقل الإحساس المحبط من محور إلى آخر. ولا يربط بين المحورين خارجيا إلا التسلسل الزمنى . انتقال من محور إلى آخر : قطيعة أولى .

أما القطيعة الثانية فتتم بين المحور الأول والأحداث التى تتمحور على الحياة الاجتماعية المتبلورة فى بعض مشاهد تبدو ثانوية : مشهد المقهى حيث يتحلق الحضور حول المهرج (١ ، ٤٩) ، ومشهد ترقب الدخول إلى مقر الشيخ سمحان (١ ، ٦٥) ، ومشهد حفلات الست شخلع (١ ، ١٤٦) ، ومشهد الحديث فى ديوان القطار (٢ ، ٣) ، ومشهد الفلاحين حول الشاى أو المحصول (٢ ، ٣٩) . . . إن ما يجمع هذه المشاهد إلى بعضها البعض هو الموضوع الواحد : الحياة الاجتماعية . إنه محورها . غير أنه متقطع داخلياً ، فلا اتصال زمنياً بين المشاهد ، وثبات فى الشخصيات التى تتغير فى كل مشهد . ثم إن صلته بالمحور الأول كذلك صلة انقطاع زمنى : يتوازيان زمنيًا فلا

يلتقيان ولا يكتملان . أما صلته بالمحور الثالث فانقطاع تام : لا توازى ولا تسلسل . قطيعة ثانية متعددة الوجوه ؛ إلا أن هذه القطيعة بين المحاور ، وفيها ، تخفى تشابها صارخاً .

(ب) النمذجة :

إذا أردنا أن نلخص أحداث المحور الأول بمشهد لقلنا : أفراد الشعب ومصطفى يلتفون حول سنية وكلهم يرجو الوصال ، فتكون النتيجة نجاح أحدهم وإخفاق الآخرين . ولندع النتيجة ، فالأهمية فى ما يسبقها : الاجتماع حول شخص محبوب . وإذا أتيح لنا أن نرسم هذا المحور فى لوحة لا فى مشهد متسلسل لصورنا الجميع حول سنية رانين إليها ورغبة الوصال تفور من أعينهم . أما زنوبة فنرسمها عيناً على سنية ، وأخرى على مصطفى . فالعنصران الأساسيان فى هذا المحور هما : الاجتماع والتطلع أو الصبو .

فإذا صح أن فى هذا يتمثل جوهر المحور الأول ، ففيه أيضاً نموذج كل المشاهد الأخرى . هذا هو جمهور المقهى متحلقاً حول المهرج (١ ، ٥٠) :

« وهم دائما ، فى مجلسهم المعتاد ، ملتفون حول واحد منهم ، يظهر عليه الامتياز عليهم ، والتفوق والنبوغ فى مضمار النكت والمزاح ، فهم دائبو النظر إليه » .

وها هو ذا جمهور النسوة ملتف حول باب الشيخ سمحان (١ ، ٦٥) :

« وكن كلهن مجتمعات ووجوهن إلى باب الصدر ، وقد لبثن صامتات ، يحدقن بعيونهن فى ذلك الباب » .

وها هو ذا محسن والجوق متحلقين حول الأسطى شخلع (١ ، ١٤٨) :

« ... إذ كان يجلس على الأرض مع الجوق وهو محيط بالأسطى ، وهى مرتفعة فى الوسط على كرسى كبير ... فقد كان عندئذ يرفع عينيه وينظر إليها » .

وهذه أيضاً حال المسافرين فى ديوان القطار (٢ ، ٥) :

« وأخذ الباقون يحولون الأنظار إليه فى لذة وانتباه ... » .

وحال الفلاحين حول الجاموسة (٢ ، ١٣٤ ـ ١٣٥) ، وحول الشاى (٢ ، ٤٠ ـ ٤١) وحول المحصول (٢ ، ٣٨) :

« ونظر إليهم وكل يحمل ما حصد ويزيد به الكوم ... فإذا هم ينظرون إلى المحصول المجموع باهتمام وحب » .

فالاجتماع والتطلع هما جوهر مشاهد المحور الثالث . وفيها أيضاً جوهر المحور الثانى ؛ إذ أساسه الالتفاف حول الزعيم المنفى (٢ ، ٢٤٢ ـ ٢٤٣) :

« ما غابت شمس ذلك النهار حتى أمست مصر كتلة من نار ، وإذا أربعة عشر مليوناً من الأنفس لا تفكر إلا فى شىء واحد : الرجل الذى يعبر عن إحساسها ، والذى نهض يطالب بحقها فى الحرية والحياة ، قد أخذ وسجن ونفى فى جزيرة وسط البحار ... » .

الاجتماع واضح فى هذا المقطع الذى يمثل المحور ؛ أما التطلع فقد قام مقامه التفكير بسبب المسافة القائمة . هكذا يبقى الاجتماع والتطلع هما جوهر هذا المحور وتلك المشاهد . والنموذج واحد ، ينبثق من المحور الأول ؛ فلم التعدد إذن ؟

(ج) تعميم العلاقة :

العلاقة الأساسية : اجتماع وتطلع ، أى علاقة المجتمعين فيما بينهم ، وعلاقتهم مع من يتطلعون إليه . هذه العلاقة المزدوجة تنشأ وتأخذ أبعادها القصوى عند « الشعب » . غير أن الحدث فى مشاهده المتعددة يأتى ليبرهن على أن هذا « الشعب » إن هو إلا جزء من الشعب الحقيقى ، شعب مصر ، وإن هو إلا صورة منه ، بل نموذج له . فالحدث يأتى إذن تعميماً لجوهر هذا النموذج على مختلف مستويات المجتمع .

إنه يعمم على فئات السلم الاجتماعى ؛ إذ نرى المشهد نفسه فى الطبقة الميسورة ، المتمثلة فى من يلتف حول الدكتور حلمى للاستماع إلى قصصه ، ومنهم الطبيب والصيدلى والقانونى وباشكاتب دفترخانة المحكمة الشرعية ... ، وفى الطبقة الوسطى (« الشعب ») ، وفى الطبقة الشعبية المدينية (جمهور المقهى) ، وفى طبقة الفلاحين (مشاهد الريف) . ولعل الفئة الوحيدة التى تستثنى من هذه العلاقة هى طبقة كبار الملاك ، وأكثرهم من أصل غير مصرى ، لا يتورعون عن احتقار الشعب (والدة محسن التركية الأصل ، التى تحقر الفلاحين وزوجها « الفلاح ») . وربما أضيف إليها طبقة البدو ؛ فهى أيضاً دخيلة على المجتمع .

وهو يعمم كذلك على مختلف الفئات الدينية ؛ فهل إعطاء الكلام فى ديوان القطار لـ « أفندى .. لا حظ أحد الركاب فى معصمه علامة الصليب » (٢ ، ٦) إلا لتأكيد أن « بلدنا سواء ؛ أقباط أم مسلمين ... كلنا إخوان .. » ؟ وهو ما يؤكد الجانب الأساسى فى المشهد ، وهو أن « عاطفة الرحمة ، وطيبة القلب ، وارتباط الأفئدة ، عواطف يجدها الإنسان فى مصر ولا يجدها فى أوروبا » . وهل تلميح محسن إلى العرس اليهودى (١ ، ١٥٤ ـ ١٥٥) إلا دلالة أخرى على فئة دينية أخرى يشملها أيضاً « ارتباط الأفئدة » ؟

ثم هو يعمم على مختلف الأعمار ؛ فالمشهد نفسه نراه عند البالغين ، وكل من مر ذكره إلى الآن منهم وعند أولاد المدارس . إنهم يتحلقون حول محسن وينظرون إليه وهو يشرح لهم مداورة معنى الحب (١ ، ١٣٢ ـ ١٣٤) ، كما يتحلق البالغون حول الدكتور حلمى أو حول المحصول .

وكذلك يعمم فى المكان ؛ فالمشهد نفسه يجرى فى المدينة (المقهى ، منزل « الشعب » ، عيادة الدكتور حلمى ..) ، وفى القطار ، وفى الريف ؛ لا فرق فى المكان .

ثم يعمم فى الزمن ؛ فالمشاهد التى تجرى أمامنا فى الحاضر ، تلتقى بالمشاهد الواردة فى قصص محسن عن صباه ، فى ماض قريب ، وتلك الواردة فى حديث الخبيرين عن مصر الفرعونية ، فى ماض سحيق (٢ ، ٥٤ ـ ٦٤) .

ثم يعمم أيضاً ، ربما ، على الكون بأجمعه ؛ فالتشابه صارخ بين ما يربط مملكة الإنسان فيما بينها وما يشد الحيوان بعضه إلى بعض ؛ نرى القردة فى قصص الدكتور حلمى عن السودان تتصرف تصرف الإنسان نفسه .

ويعمم ، أخيراً ، فى المشهد الأخير ، نهائياً على الجميع ؛ إذ تهب مصر برمتها اقتداء لذلك الرجل المنفى وراء البحار (٢ ، ٢٤٣) :

« وانقلبت القاهرة رأساً على عقب ، فأغلقت الحوانيت والمقاهى والبيوت ، وقطعت المواصلات ، وعمت المظاهرات ، وقام نفس الهياج فى جميع أرجاء الأقاليم والأرياف . . . وإن الفلاحين لأشد هياجاً من أهل المدن فى إظهار احتجاجهم وغضبهم ؛ فقد قطعوا الخطوط الحديدية ليمنعوا وصول القطارات المسلحة ، وأحرقوا دور شرطة البوليس » .

وفيها يشترك أفراد الشعب كافة ، بما فيهم مبروك وحنفى وزنوبة ، وأهل مصر كافة فلا يستثنى منهم إلا كبار الملاك والأجانب ، وكذلك بعض الميسورين ؛ إذ نرى سنية ومصطفى وعائلتيهما لا يهتمون إلا بأمر الخطبة ، ولا يرون فى شاغل الناس إلا عائقاً يؤخر تحقيق أهدافهم : الخطبة (٢ ، ٢٤٧) وهذا جانب غريب فى الرواية ، إلا أنه لا يخفى الحدث الأهم ، وهو اجتماع الجميع .

هكذا يبدو الحدث ذريعة ليس إلا لتعميم العلاقة الأساسية : الاجتماع والتطلع . وأما الشخصيات فالرئيسة منها مسطحة ، تقتصر على دور العلاقة ودعمها ؛ والتزيينية منها تأتى فى مشاهد لا دور لها إلا تدعيم العلاقة ؛ وأما لسان الحال فصلته بالعلاقة وثيقة كما سوف نرى . هكذا تبدو لنا العلاقة جوهر بنية اللغة ، وجوهر بنية الرواية . فماذا يتبقى ؟ يتبقى للعلاقة أمر واحد .

ثالثا : لغة الكتابة والانقطاع :

ماذا يتبقى بعد إبراز العلاقة ثم دعمها وتعميمها ؟ يتبقى تفسيرها عبر لغة الكتابة ، المنعكسة فى بنية اللغة انفعالا ، وفى بنية الرواية إضافة .

Iلغة الكتابة أو التفسير :

هى ما تبقى من النص ؛ وبعبارة أوضح هى كل ما عدا الحوار العامى (لغة الكلام) ، والسرد ، بما فيه القصص (لغة القراءة) . والمتبقى قليل .

١ ـ حيزها :

تتكون هذه اللغة من مقاطع متفرقة فى النص ، تصغر فتقتصر على جملة واحدة أو بعض جملة ، وتكبر فتمتد على فقرة أو أكثر ؛ ومن الحوار الدائر بين الخبيرين . وتتخلل لغة القراءة وحدها فتتوزع فى جوانبها على نحو خاص ، سندرسه فى حينه . وإذا كان نص الحوار المذكور محدد المعالم ، سهل الحصر ؛ إذ يكفى لذلك العودة إلى النص (١ ، ٥٣ منذ « فقال الإنكليزى لرفيقه » حتى ٦٤ « أتى بمعجزة أخرى غير الأهرام ») ، فإن المقاطع الأخرى أصعب تحديداً . لكنها ـ مع ذلك ـ تتحدد ؛ وحدُها أنها تتميز عن النص المحيط بما سميناه « الكثافة » . وهذه السمة هى الرابط بينها وبين الحوار المذكور .

هذه الكثافة تسم أحياناً مقطعاً قصيراً ؛ ومثاله هذا المقطع المحصور بين « كلهم متعارفون . . . » و « كأنهم لم يخلقوا لغيره » (١ ، ٤٩) ، وأحياناً مقطعاً أطول ، يمتد على أكثر من فقرة ؛ ومثاله ما يأتى فى مطلع الفصل ٢٤، (٢ ، ٢٤٠ الصفحة بكاملها) . ويشمل أحياناً أخرى جملة واحدة ، كما فى قوله « وكأنه معبود وسط عباد مؤمنين » (١ ، ٥٠) ، أو مقطعاً من جملة ، كما فى قوله « المهرج الأعظم » ، الوارد فى مطلع الصفحة نفسها (١ ، ٥٠) . لكن هذه المقاطع كلها إذا جمعت طرفاً إلى طرف فإنها لا تكاد تقارب العشرين صفحة من حجم الكتاب ، فإذا أضفناها إلى الحوار تكونت لغة الكتابة مما لا يكاد يتعدى الثلاثين صفحة [27] ، فتكون نسبة هذه اللغة إلى اللغتين الأنفتى الذكر نسبة ٣٠ إلى ٥٠٣ ؛ وهى نسبة ضئيلة ، ولكنها قمينة أن تغير مجرى الرواية ، نظرا لطبيعتها .

٢ ـ طبيعتها :

أول ما يلفت الانتباه فى هذه اللغة هو أنها تقتصر على الوصف دون الحدث . فهى تصف الناس فى المقهى حول المهرج ، وتصف الشعب مجتمعا فى المرض (١ ، ١٠) والطفل يرضع من العجل (٢ ، ٣٠) ، وتصف سنية بأنها إلهة الش[illegible] ٢ ، ١٦٧) ، لكنها لا تدخل مباشرة فى سرد الحركات ولا الأحداث . صحيح أنها تستعمل فى الحوار بين الخبيرين ، غير أن ما يميز هذا الحوار عن غيره هو كونه ، هو كذلك ، لا يأتى بخبر جديد ، ولا يطلع القارىء على حدث جديد ، كما هى الحال فى ألوان الحوار الأخرى ، كما أنه لا يشكل ، فى بنية الرواية ، حدثاً يطور بقية الأحداث أو يضيف إليها جديداً . إنه وصف لتاريخ مصر ، ولطبيعة مصر ، جغرافية وشعباً .

(أ) الوصف الداخلى من الخارج :

يراد لهذا الوصف أن يكون داخليا عميقا ؛ أن يصف الأعماق . لنقرأ (٢ ، ٦٠) :

« إنى أوقن أن تلك الآلاف المؤلفة التى شيدت الأهرام ما كانت تساق كرها كما يزعم هيرودوت عن حماقة وجهل (. . .) نعم كانت أجسادهم تدمى ولكن ذلك كان يشعرهم بلذة خفية ، لذة الاشتراك فى الألم من أجل سبب واحد » .

« إنى أؤكد أن هؤلاء القوم يحسون لذة فى هذا الكدح المشترك » . (٢ ، ٦١) .

فالموصوف هنا هو هذه « اللذة الخفية » بـ « الاشتراك » . وهل هذا إلا إحساس بعاطفة داخلية . هذا فى الحوار ، أما فى المقاطع المبثوثة فنقرأ :

« وكان يرتسم على ملامح هاته النسوة معنى واحد ، حتى ليخيل للرائى أن فكرة واحدة تجول فى رؤ وسهن كلهن ، وتوحدهن جميعا ، كأنهن فى صلاة جمعة » . (١ ، ٦٥) .

والموصوف هنا أيضا « فكرة توحّد » . وهل هناك وصف أكثر داخلية من وصف فكرة لم يعبر عنها ؟ فالوصف إذن داخل .

داخل ، إلا أنه برؤية من الخارج ، أو كما يعبر بوث[٢٨] ينم عن مسافة كبيرة بين الراوى والشخصيات . ولنوضح قصدنا . هل هذه « اللذة الخفية » أو هذه « الفكرة » التى توحد ، تتجلى عفويا من خلال تصرفات الشخصيات المعنية أو حديثها ، أو من خلال وصف الراوى لها وصفا سابقا ، بحيث إن القارىء يتوقعها أو ، على الأقل ، يستشعرها قبل أن تذكر صراحة ، بل يستغنى بهذا التوقع أو الاستشعار عن ذكرها صراحة ؟ لا ، قطعا لا . إن هذا الوصف ينضاف إلى الوصف السابق أو السرد السابق ولا ينبع منها . إنه فعل الراوى ؛ إنه رؤية الراوى الخاصة ، تلك الرؤية التى تنشأ من خارج الشخصيات لتصف شيئا ما فى داخلها . وهكذا يأتى هذا الوصف أقرب ما يكون إلى اقتحام الراوى للنص . هذا هو الوصف برؤية من الخارج ، أو البعد بين الراوى والشخصيات . إننا لواجدون فى نسيج النص ما يؤكد ذلك صراحة . ففى النص الثانى المذكور آنفا نجد : « حتى ليخيل للرائى أن . . . » أى راءٍ هو هذا ؟ أليس هو الراوى أولا ؟ أليس هو من يتخيل هذه العاطفة دون أن يستدرجها مما سبق ، ويفتقها من داخل النص ؟ وفى النص الأول نجد : « إننى أوقن » ، « إننى أؤكد » . فهل من حاجة بعد إلى مزيد من وضوح ؟ الـ « أنا » ؛ « أنا » شخصية لسان الحال ، ومن ثم « أنا » الراوى هى التى توقن وتؤكد . وبتعبير آخر ، إن موقع الراوى من الرواية فى كلا الموضعين كموقع الخبيرين من تاريخ مصر .

ولعل هذه السمة فى الوصف تطبع كل وصف داخلى فى الرواية ، حتى ما يأتى منه خارج لغة الكتابة أو على حدودها . منه مثلا ما يذكر عن رغبة كل من محسن وعبده وسليم المفاجئة فى الانفراد بحيز مستقل (١ ، ١٠٦ و ١ ، ٢٠٦ و ١ ، ٢٢٢) ، وما ذكر عن حال كل من مصطفى وسنية بعد اكتشاف كل منهما للآخر (٢ ، ١٥٥ و ١٦٥ و ١٧٨ . .) ؛ فهذا الشعور لا يستدرج من الداخل بشكل عفوى مقنع ، بل يقحم من الخارج .

ولعل فى ذلك ما يفسر كون هذه المقاطع الوصفية لا تدخل تماما فى لغة القراءة ، كما أنها لا تندرج حقيقة فى لغة الكتابة ، فكأنها جسر بينهما ، أو بين الراوى المختفى وراء النص ، والراوى الذى يقتحم النص اقتحاما . وهذا الاقتحام بادٍ فى اللغة شكلا ومضمونا .

(ب) الشكل أو الانفعالية :

رأينا أن الكثافة هى السمة التى تدمغ هذه اللغة ، فإذا بالنص يستوقفك بالمعنى الأصلى ، يطلب منك التوقف . والنص الآخر المحيط به يقتصر دوره على تقديم المعنى أو الدلالة ثم يختفى ؛ ينسحب من بين ناظريك أو شفتيك ، وكأنه يعتذر عن إرباك تقدمك فى القراءة . لا صورة ، لا تشبيه ، إلا ما ندر وخف ، وأقل ما يمكن من الأسلوبية . كتابة بيضاء ، كما يقال اليوم . أما هذا النص فعلى العكس : إنه يضج بأساليب البديع والمعانى ولا سيما البيان . وهذا هو مصدر كثافته . لكن كيف توظف هذه الكثافة ؟

توظف أولا فى إضفاء صفة « الإنشائية » على النص ، كما يقول ياكبسون[٢٩] والإنشائية هى تأكيد آلة التواصل ، أى اللغة ، أكثر من - أو مثل - تأكيد المعنى . ومظاهر التأكيد هنا واضحة فى الأمثلة المضروبة فى المقدمة ، عند الحديث عن المستوى الثالث ؛ إذ يبرز التشبيه ، والتشبيه التمثيلى ، والتكرار ، وانتقاء الألفاظ . . . وهذه

الأساليب وما يشابهها موجودة أيضا فى الحوار . لنراجع بعض المقاطع منه :

« إننا لا نستطيع أن نتصور تلك العواطف التى كانت تجعل من هذا الشعب كله فردا واحدا ، يستطيع أن يحمل على أكتافه الأحجار الهائلة عشرين عاما وهو باسم الثغر ، مبتهج الفؤاد ، راض بالألم فى سبيل المعبود . إنى أوقن أن تلك الآلاف المؤلفة التى شيدت الأهرام ما كانت تساق كرها ، كما يزعم هيرودوت عن حماقة وجهل . . . إنما كانت تسير إلى العمل زرافات وهى تنشد نشيد المعبود ، كما يفعل أحفادهم يوم جنى المحصول . نعم كانت أجسادهم تدمى ، ولكن ذلك كان يشعرهم بلذة خفية ؛ لذة الاشتراك فى الألم من أجل سبب واحد . .

وكانوا ينظرون إلى الدماء تقطر من أبدانهم فى سرور لا يقل عن سرورهم برؤية الخمور القانية تقدم قرابين إلى المعبود . . . هذه العاطفة ، عاطفة السرور بالألم جماعة . . . عاطفة الصبر الجميل ، والاحتمال الباسم للأهوال من أجل سبب واحد مشترك . . . عاطفة الإيمان بالمعبود والتضحية ، والاتحاد فى الألم بغير شكوى ولا أنين . . . هذه هى قوتهم . . . » (٢ ، ٥٩ - ٦٠) .

فالتكرار فى المرادفات : حماقة ، جهل ، الآلاف المؤلفة ، عاطفة ألم . . . وفى التعابير : باسم الثغر ، مبتهج الفؤاد . . . وذلك الطباق أحيانا : لذة الألم ، السرور بالألم . . . وذلك التقابل : الدماء تقطر من الأبدان كالخمور القانية تقدم قرابين . . . ذلك كله تأكيد للغة ، وإنشائية .

لكن الإنشائية ترافقها صفة أخرى ، قد تكون هى الهدف : الانفعالية ، حسب تعبير ياكبسون أيضا . والانفعالية هى تأكيد أهمية القائل ، على المتكلم . هى بروز المتكلم من خلال السطور والكلمات ليعبر عن موقفه ، عن شعوره ، عن انفعاله . وكل الأساليب المشار إليها ترمى إلى هذا الهدف . فهل تكرار « مبتهج الفؤاد » بعد « باسم الثغر » إلا تدخلا من الراوى ، لفتا لانتباه القارىء إلى أهمية العبارة الأولى ؟ وهل تكرار « عاطفة » ، « ألم » ، « اتحاد » ، إلا للهدف نفسه ؟ لإبراز الأهمية التى يعلقها الراوى على هذه الكلمات ؟ وكذا يقال عن الأساليب الأخرى . لكن هناك علامات أخرى بادية فى كل من الحوار والمقاطع الأخرى ، تدل على الانفعالية . منها نوع الكلمات والتعابير المستعملة ، وكلها تحيل إلى عاطفة ، لا إلى فكر : مبتهج ، فؤاد ، قلب ، معبود ، ألم ، شعور ، عاطفة ، إحساس . . . ومنها كذلك الصفات الكثيرة الشديدة الوقع ، والمتكررة أحيانا : [الخمور] القانية ، [الاحتمال] الباسم . . . ومنها أيضا - وذلك وقف على الحوار - تأكيد الـ « أنا » : أوقن ، أؤكد . . . ومنها أيضا استعمال أسلوب إنشائى بدل الأسلوب الخبرى ، بالاستفهام :

« هل رأيت ؟ أوجدت أفقر ؟ أتسمع ؟ ألا تخال ؟ » (٢ ، ٦٠ - ٦١) . « ولكن هل يستطيع النوم والقلب يقظان ؟ » (١ ، ١٠٧)

أو بالتعجب : بأفعل التعجب : « ما أعجبهم شعبا ! » (٢ ، ٦١) ؛ أو بعلامة التعجب - وما أكثرها :

« كأنه عابد وثنى لشرفة لا روح فيها ! » (١ ، ٥٧)
« كما لو أنه باب الله ! » (١ ، ٦٥) .
« كأنها إله شاب ! » (١ ، ٧٤) .

كل هذه التراكيب والأساليب تؤكد الانفعالية بل توليها الأولوية على الإنشائية . والانفعالية إن هى الا اقتحام القائل لقوله .

(ج) المضمون أو الكلمات المحور :

هذه اللغة الانفعالية تتمحور حول كلمات ثلاث : الجماعة ، القلب ، المعبود ، وما دخل فى حقلها المعنوى . فينضاف إلى كلمة قلب : عاطفة ، شعور ، لذة ، ألم ، سعادة ، سرور ، رضى ، غناء ، نشيد - ولا سيما - إحساس . وينضاف إلى « معبود » : إيمان ، كعبة ، إيزيس ، خوفو ، معبد ، خطيب جمعة ، واعظ كنيسة ، مصحف ، - وخاصة - إله ، آلهة/آلهة . وينضاف إلى « جماعة » : كل ، معا ، نفس ، عين ، مصادر « اشترك » ، و« اتحد » و « اجتمع » ومشتقاتها - ولا سيما - واحد . هذه الكلمات من خارج السياق ؛ وهى تعبر عن موقف ، هو موقف الراوى ، لأسباب عدة : منها ما هو مباشر جدا ؛ إذ إنها تأتى فى سياق هذه اللغة ، حيث الوصف من خارج ؛ ومنها أن هذه الكلمات تحمل شحنة انفعالية ؛ والانفعال أيضا من خارج ، بما أنا رأينا أنه يحيل إلى الراوى . ومنها أخيرا - وهذا هو الأهم - أن هذه الكلمات تختص بهذه اللغة ، وتكاد تنعدم كليا من لغة الكلام ولغة القراءة . فهى إذ تمحور لغة الكتابة تكاد تنسحب مما عداها . وذلك مما يؤكد الانقطاع الواضح بين هذه اللغة وما عداها . الانقطاع ، لا القطيعة ؛ إذ إن هناك علاقة بين المجموعتين . فما هذه العلاقة ؟

٣ - دورها أو التفسير :

إذا حاولنا تحديد موقع مقاطع لغة الكتابة رأينا أنها تجىء عادة بعد مشهد - أو جزء من مشهد - حوارى أو وصفى لتضيف إليه شيئا . فالحوار الأنف الذكر يرد بعد أن نكون قد زرنا الريف مع محسن ، ودخلنا معه فى بيوت الفلاحين ، وتعرفنا ما بدا للراوى مهماً فى حياتهم وتصرفاتهم ، قبل أن نغادر هذا الريف مع محسن إلى المدينة . فالحوار يتوج المشهد . وكذلك يقال عن المقاطع المبثوثة . فالراوى يصف لنا مثلا زنوبة فى مقام الشيخ سمحان مع النسوة ينظرن جميعا إلى الباب قبل أن يستأنف : « كأنه باب الله ، وكان يرتسم . . . » (١ ، ٦٥) . فالتشبيه وما يليه ، كما الحوار فى المثال السابق ، يبدو مكملا لوصف لم يكتمل[٣٠] .

إنه وصف لم يكتمل فيكمله نص آخر منقطع عنه ؛ يكمله إذ ينقطع عنه . وهل يفهم من مشهد فلاح تعامله معلمته معاملة البهيمة (٢ ، ١٩ ، ٢٣) ، أو يتخاصم مع بدوى (٢ ، ٢٤) ، أو يشرب الشاى مع زملائه ، أو يتضامن مع جاره المفجوع بجاموسته (٢ ، ٣٤) - هل يفهم من هذا المشهد كل ذلك البناء الذهنى البديع المتجلى فى حديث الخبير الفرنسى وبرهنته على الفرح بالعذاب معا فى سبيل المعبود ، وعلى القلب الذى تستخرج منه الأهرام ؟ وهل يفهم من مشهد النسوة اللاجئات إلى سحر الشيخ سمحان يستنجدنه ، كل واحدة لقضيتها ، أن أرواحهن ذائبات فى واحد ؛ فى موقف دينى سام ؟ لا ، قطعا لا ! أكثر ما يقال إنه يستشم من الأول شىء من التضامن ، ومن الثانى شىء من الاهتمام المشترك ؛ وشتان بين المستشم والمفسر . فهذا النص المكمل لا ينبع من النص الأول ويفتقه ، بل يلقى عليه من الخارج أيضا تفسيرا هو تفسير الراوى . ولذلك نرى هذا الراوى ، عندما تعوزه الحيلة ويخفق فى إيجاد نوع من الصلة الشكلية بين الوصف والتفسير ، يلجأ إلى الشرح الذهنى المباشر . فها هو ذا ، بعد أن ذكر مشهد الطفل والعجل يرضعان معا ، يتدخل مباشرة فى النص : « لو أريد ترجمة ما شعر به محسن إلى لغة العقل والمنطق لظهر أنه . . . » (٢ ، ٣١) . إنه التفسير الخارجى المحض ؛ فعلام ينصب ؟

إنه ينصب على العلاقة التى نسجتها لغة الكلام ، ثم دعمتها وعممتها لغة القراءة ، ليعطيها الأبعاد التى شاءها هو . فإذا رأينا فى لغة الكتابة وحدة متكاملة ، ودرسناها انطلاقا من هذا المنطلق ، لتراءى لنا أنها فى مجملها توضح جوهر هذه العلاقة وبعديها الأفقى والعمودى ؛ وقد نجد هذه الجوانب الثلاثة أحيانا فى المقطع الواحد .

(أ) جوهر العلاقة أو « القلب » :

تتكرر كلمة قلب وما يدخل فى حقلها الدلالى أكثر من أية كلمة أخرى ؛ إذ يبلغ عدد ورودها أكثر من ١٥٠ مرة . صحيح أنها تتدرج فى النص ، زمنيا ، بعد كلمة « الجماعة » إلا أنها تحتل المقام الأول إذا ما اعتبرنا أماكن ورودها ، وما يخصصه الراوى لها من شروح[٣١] . وهى تأتى لتؤكد أن المحرك الأساسى عند الشخصيات التى تعج بها الرواية من أفراد « الشعب » وسنية ومصطفى والمسافرين فى القطار والفلاحين والطلبة ثم الجمهور المصرى قديما وحديثا بأكمله إنما هو « الإحساس » الذى مركزه القلب . هذا الإحساس الذى يجهلون وجوده ، فلا يسمونه ولا يعبرون عنه :

« أكثر من ذلك بكثير ، كأنما هم يسمعون منه شيئا يحسونه كلهم دائما ، ولكنهم ما كانوا يجرؤ ون على التعبير عنه ، أو أنهم كانوا يجهلون ما يحسون » (١ ، ١٣٤) .

« يجهلون ما يحسون » . وتنبسط أحداث الرواية لتجعلهم يتعرفون ما يحسون ؛ وفى تعرفهم هذا ولادة جديدة . وأول المولودين حقا هو محسن ، الذى كان أول من حظى بمقاربة سنية « فأحس بالدم يصعد فى رأسه ، وشعر بنشوة حارة » (١ ، ٩٨) ، ثم « لأول مرة أحس بالحنق على تلك العيشة المشتركة » (١ ، ١٠٦) ، ثم كان أول من عبر عن هذا الإحساس بتحديده للقلب : « وظيفتنا بكرة حاتكون التعبير عما فى قلب الأمة كلها . . . لو تعرفوا قيمة القدرة على التعبير عما فى النفس ؛ عما فى القلوب » . (١ ، ١٢٩) وكان أول من شرحه للطلاب : « رأس الموضوع : الحب » (١ ، ١٣٠) . ثم تبعه عبده فاقترب من الحضرة - من سنية - و « أحس إحساس محسن » (١ ، ٢٠١) ، وتحرك قلبه . ثم تبعه سليم ذو الطبع الجسور ، فما إن رأى سنية حتى خط رسالته : « لقد أحببتك حبا لم يحبه أحد من قبل أبدا » (١ ، ٢٣١) . وولد على هذا الحب أيضا مبروك وزنوبة ، وعبر كل منها عنه بطريقته الخاصة ، وإن لم يسمه[٣٢] ثم يعبر عنه الآخرون : المسافرون فى القطار (« عاطفة الرحمة ، وطيبة القلب ، وارتباط

الأفئدة ؛ ٢ ، ٦) ، ثم الفلاحون المتضامنون مع الفلاح الذى فقد جاموسته (٢ ، ٣٤) ، ثم مصطفى (٢ ، ١٣٨) ، ومن بعده سنية التى أحست بجمالها عندما أحست بمصطفى (٢ ، ١٥٥) ، وفهمت بشكل مفاجىء ؛ أن الفضيلة أن تحب حبا ساميا رجلا سامى القلب والأخلاق ؛ (٢ ، ١٦٤) . وفى النهاية يكتشف شعب مصر بأكمله ـ إلا الدخلاء فيه ـ القلب ؛ إذ إن ؛ الجميع . . . أحس فى لحظة أن حياته يجب أن تعطى لهذا الرجل ؛ (٢ ، ٢٤١) . وهنا يندرج حنفى مع الجماعة .

القلب هو المحرك ، لكن العجيب أن القلب متميز عن العقل ؛ إذ إن الجميع يحسون بأشياء لا يعرفون معناها تماما . حتى محسن ، وهو أقربهم إلى العقلنة ، ؛ أدرك ذلك بإحساسه العميق الخفى ، فقط دون أن يجسر العقل ولا الفم على القول بذلك ؛ (٢ ، ١٠٧) . ويحسم الراوى الأمر بلسان الأثرى الفرنسى ؛ إذ يؤكد أنه لا تعارض بين العقل والقلب ؛ فثانيهما يشمل أولهما :

؛ ولهذا كان المصريون القدماء لا يملكون فى لغتهم القديمة لفظة يميزون بها بين العقل والقلب . العقل والقلب عندهم كان يعبر عنهما بكلمة واحدة هى : القلب ؛ (٢ ، ٥٦) .

(ب) البعد الأفقى أو ؛ الجماعة ؛ :

هذا المحرك الأساسى يوحد المصريين على اختلافهم فيجعل منهم جماعة . ولذا تكثر هذه الكلمة وما دار مدارها . والحقيقة أن الرواية تبدأ بتأكيد هذه العلاقة الأفقية ؛ فنرى ؛ الشعب ؛ يمرض معا (١ ، ١٠) ، ويأكل معا (١ ، ٢٦) ، ويتخاصم جماعة (١ ، ٣٧) ، ويجمع بين الخادم الفقير وسليل العائلة الغنية ، ويضحك معا (١ ، ٥٢) بل يحلق عند الحلاق نفسه (١ ، ٧٤) ؛ ونرى النسوة تجمعهن فكرة واحدة (١ ، ٦٥) ، والموسيقى تؤلف الجميع (١ ، ١٧٢) ، وكذلك السفر (٢ ، ٦) ؛ ونرى الفلاح يتوحد والفلاح (٢ ، ٣٤) ، بل الإنسان والحيوان (٢ ، ٣٠ـ٣٢) ، وتجمع الثورة أخيرا كل الناس ؛ فكلهم وقف على هذا الإحساس المحرك .

(ج) البعد العمودى أو ؛ المعبود ؛

القلب محرك أساسى يمتد أفقيا فيخلق الجماعة ، ويمتد عموديا فيربط بين الجماعة والمعبود . هكذا يرى الطلاب فى محسن معبودا (؛ وتذكر محسن أنه كان هو أيضا بين رفاقه ذلك المعبود اللذيذ ؛ ٢ ، ١٠٠) ، والنسوة فى الباب كعبة (١ ، ٦٥) ، وجمهور المقهى فى المهرج معبودا (١ ، ٤٩) ، وجمهور الحفلة فى الست شخلع الآلهة (١ ، ١٤٨) ، والناس فى الموسيقى معبودا كذلك (١ ، ١٧٢) ، وكذلك الفلاحون فى المحصول والشاى (٢ ، ٣٧ و ٣٩) ، وكذلك المصريون القدامى فى الفرعون (٢ ، ٦٢) ، وطبعا أفراد الشعب فى سنية (٢ ، ١٢١ ، ١٩٠ ، ١٩٢ ، ٢١٦) ، التى تبدو أحيانا كأنها إيزيس (٢ ، ١٤١ـ١٤٢) ، وأخيرا الشعب كله فى الزعيم المنفى . وبكلمة موجزة : لكل معبوده .

غير أن العلاقة بالمعبود غير العلاقة بين الجماعة ؛ فالجماعة دائما موجودة ، والإحساس بها دائما قائم . أما المعبود فيظهر ويختفى . ولحظات ظهوره هى اللحظات الحاسمة فى حياة الأفراد والجماعة . يختفى فيبقى القلب ينبض ، وتبقى الجماعة حية ، ولكن بشىء من التراخى ، وبشىء من الخمود ، وكأنهما يعيشان ؛ بالقوة ؛ ـ كما يقول الفلاسفة . وها هو ذا يظهر ، فإذا بالقلب ينفجر طاقة هائلة ، فيحيى الجماعة بانفجاره هذا . وهكذا الموسيقى : ؛ وكأن الموسيقى كذلك معبود يستطيع أن يرجع الخلق أجمعين إلى رجل واحد ؛ (١ ، ١٧٢) . وهكذا ؛ الشعب ؛ استعاد قلبه كاملا عندما لقى المعبود فالتم حوله . وهكذا الشعب بأكمله ، ظهر له المعبود فانفجرت قلوبه ، والتأمت فى آن واحد : ؛ ولم يفهم أحد إذ ذاك أن هذه العاطفة انفجرت فى قلوبهم جميعا فى لحظة واحدة ؛ (٢ ، ٢٤٠) . وقد عبر عن ذلك بشكل عقلى الراوى على لسان الأثرى الفرنسى (٢ ، ٦٣) :

؛ لا تستهن بهذا الشعب المسكين اليوم . إن القوة كامنة فيه ، ولا ينقصه إلا شىء واحد ! . .

ـ ما هو ؟

ـ المعبود ! ؛

ولا شك أن القصد الأساسى عند الراوى هو إبراز هذه الناحية : أن الشعب وهو أولا قلب ، إن يلق معبوده تنفجر قواه وتبدُ وحدته . ولكن الراوى لم يبلغ ذلك إلا من خلال نص منقطع ، يقابله انقطاع فى البنية .

II ـ الانقطاع :

لغة الكتابة تنقطع عن لغة الفعل فى الرواية وتطل عليها من خارج مفسرة . كذلك تنقطع بعض مقومات الرواية عن مركبتها أو قاعدتها الرئيسة فتقابلها وتفسرها . وبعض هذه المقومات يواكب لغة الكتابة ، ولا يأتى إلا فى ركابها ؛ فى متنها ؛ وبعضها يستقل عن هذه اللغة ؛ وهو يمس الحدث .

١ ـ فى متن لغة الكتابة :

بدهى أن ما يأتى فى النص المنقطع لابد أن ينقطع هو أيضا . حد منطقى . وإذا كنا قد تتبعنا هذا الانقطاع فيما سبق ، فى وظيفة اللغة وفى بعض مضامينها ، فإنا نتلمسه الآن فى بعض مقومات الرواية : الشخصيات ، الاستطرادات ، الوصف .

(ا) الشخصيات :

يختار الراوى من بين الشخصيات الكثيرة التى تعج بها الرواية شخصيات معينة ، دورها الوحيد هو تفسير الحدث أو الحوار ، دون أن تشارك فيها . إنها تطل عليها من الخارج وتنقضى . هذا هو حال مهندس الرى الإنكليزى ، والأثرى الفرنسى ؛ فحديثهما يمتد على بضع صفحات ، ويتناول ما أخبرتنا به الفصول السابقة عن الريف فيعطيها المعنى المطلوب ، ويغيب القائل إلى غير رجعة . شخصيتان تقحمان فى الرواية لغرض التفسير وتختفيان دون أن تقوم بينهما وبين الشخصيات الأخرى أية علاقة أساسية . وكذلك هى حال ؛ الأفندى ؛ فى القطار : جُعل فى هذا الديوان من القطار لتفسير تصرف أهل الديوان الاجتماعى ، ثم غُيِّب كما غيب معه الديوان .

(ب) الاستطرادات :

ونقصد بالاستطرادات هنا تلك المقاطع التى تأتى بعد حدث أو حوار لتوضح مقصدا أو تزيل التباسا فى ميدان العلاقة الأساسية : دور

القلب . وكثيرا ما يأتى هذا الاستطراد شرحا عقليا لما يحس به القلب . فها هوذا محسن فى الريف ، يرى الطفل يرضع مع العجل ، والفلاح يعيش مع عائلته ودوابه ، فيحس إحساسا يقوم الراوى بنقله إلى لغة العقل (٢ ، ٣١) :

« لو أريد ترجمة ما شعر به محسن إلى لغة العقل والمنطق لظهر أنه كان يعجب فى نفسه لذلك الاتحاد بين مخلوقين مختلفين وصل بينهما الطهر والبراءة » .

وينطلق الراوى فى تفسيره :

« إن الشعور بوحدة الكون هو الشعور بالله » .

ويستشهد بمطالعاته ، وهى أبعد ما تكون عن فكر محسن :

« ألم يقل دستويفسكى : إن الإنسان يعلم أشياء كثيرة دون أن يعلم ؟ » . فالراوى هو الذى يستطرد ويشرح . ويتكرر هذا الموقف فى كل الحالات التى تظهر فيها بعض القطيعة بين القلب والعقل ، أو بالأصح بين الإحساس والتعبير عنه عقليا ، أى فهمه .

(ج) الوصف .

ولا سيما وصف سنية وما تثيره فى الآخرين . وإذا كان الوصف الذى تحدثنا عنه سابقا فى لغة الكتابة وصفا داخليا يأتى من الخارج ، فإن الوصف المقصود هنا هو الوصف الخارجى الذى يأتى ليفسر أو ـ لنقل ـ ليبرر تعلق القلوب بسنية . فها هى ذى سنية لا يذكر اسمها إلا أردفه الراوى بصفات تدعو إلى الإعجاب (١ ، ٨٠) :

«التفتت بعينيها السوداوين كعينى الغزال ذوات الأهداب السود الطوال» .

«غض نظره أمام عينيها السوداوين الخلابتين» (١ ، ٨٦) .

«فصاحت سنية الجميلة بإعجاب» (١ ، ٨٧) .

«شعرها مقصوص على أحدث طراز . نحرها العاجى غاية فى البياض ، يعلوه رأس جميل مستدير ، الشعر غاية فى السواد ، يلمع لمعانا أخاذا كأنه قمر الأبنوس ... إيزيس» (١ ، ١٤٣ - ١٤٤) .

فلا شك أن إقامة الشبه الجسمانى بينها وبين إيزيس ، ونعتها بشتى صفات الجمال فى كل أجزاء جسمها ، وكلما ورد ذكرها ، إن هو إلا تبرير وتفسير لتعلق القلوب بها ، بل هو التبرير الوحيد ؛ إذ إن صفاتها المعنوية الأخرى لا تظهر إلا فى النهاية ، وإلا لمصطفى دون غيره ، وبشكل مفاجىء غير مقنع[٣٣] . هكذا تأتى المزايا الجسمية متكررة ، تكرر اسمها لتفسر عاطفة الجميع نحوها . فالوصف الخارجى ، كما الشخصيات والاستطرادات ، تأتى من الخارج مفسرة ما لم يفسر نفسه .

٢ - الحدث :

فى الحدث تتجلى القطيعة فى أجلى وجوهها . والحدث فى الرواية على أنواع ؛ منها الحدث الصغير المندرج جزءا صغيرا فى مشهد كبير ؛ ومنها الحدث - المشهد ، المبنى على نموذج المشهد الأساسى[٣٤] ؛ ومنها الحدث المحور .

(أ) الحدث الجزئى :

ومثاله تتمة حوار لا تنبع من موضوعه الأساسى ، بل ترد اعتباطا لتحمل فكرة تدور فى مدار العلاقة الأساسية ومضامينها . فها هو ذا عبده ساخطا على زنوبة بسبب ما تقدم من طعام فتبرر نفسها يقولها إن طعامها هذا معد لمبروك ، فيجيبها على الفور : «ومبروك مش بنى آدم ؟ ... ومبروك مش واحد منا ؟» (١ ، ٤٢) . فالحوار يؤكد مضمون العلاقة الأساسية : الوحدة ، غير أنه يأتى فى سياق لا يستدعيه ؛ إذ إن كل ما سبق وما لحق يؤكد المعيشة المشتركة . لكن الراوى أراد من خلال هذه الإضافة المنقطعة أن يستغل المناسبة لتعميق تفسيره للأحداث . وهذا ما يؤكد أن الراوى لا يكتفى بسرد الحوار ، بل يستغرق فى السرد الذى يستكمل المعنى نفسه (١ ، ٤٣) :

«ما إن قال عبده هذا حتى وجد من «الشعب» تصديقا واستحسانا ، مملوءين قوة وحماسة عجيبتين» .

وكأنه فطن إلى هذا التصنع فجعل مبروك يحس «بمجرد إحساس سريع مر كالبرق» بهذا التفاوت بينه وبين محسن . ومثل هذه التتمات كثير ؛ منها ما يعقب هذا المشهد مباشرة لتفسير موقف محسن من «الشعب» خصوصا ، ومن الفروق الاجتماعية بشكل عام ؛ إذ يعود الرواى إلى ماضى محسن لإعطاء لمحة عنه تسير هذا المسار .

(ب) الحدث المتمذج :

ومثاله المشهد القصصى الذى يجمع بعضهم حول الدكتور حلمى . وإذا كان هذا المشهد فى شكله تعميا للمشهد النموذجى (حياة «الشعب») ، أى إبراز لاتحاد الجميع حول فكرة واحدة متمثلة فى شخص ما ، فإنه فى مضمونه المختار اعتباطا يؤكد مضمونا من مضامين العلاقة الأساسية نفسها : الوحدة . ويكفى لتبيان ذلك أن نذكر بأن الحدث الأساسى فى هذه القصة هو تضامن القردة واتحادهم تجاه الخطر المحدق . ويأتى القصص اعتباطا ليؤكد ما تريد الرواية إبرازه .

(جـ) الحدث المحور :

لقد ظهر لنا فى ما سبق أن للرواية ثلاثة محاور ؛ أولها سنية ، أو بالأحرى علاقة «الشعب» بسنية ؛ وثانيها الزعيم المنفى ، أو علاقة مصر بالزعيم ؛ وثالثها الحياة الاجتماعية فى مصر . وقد بينا أن هذه المحاور لا تتراكب عضويا فيما بينها . فإذا كان المحور الأول هو الأساسى ، فإن الثالث ، كما رأينا ، ينفصل عنه ليعمم على جغرافية مصر وتاريخها وفئاتها الاجتماعية المتباينة العلاقة ، البادية فيه عبر مشاهد ينقطع بعضها عن بعض كذلك ، وتتراكم ولا تتنامى . والحقيقة أن فى هذا التعميم عبر التراكم شيئا من التفسير ؛ وذلك لسببين : الأول أن فى تكرار العلاقة نفسها بنفس المضامين تأكيدا عليها يقسر انتباه القارىء على الاتجاه اتجاها معينا فى الخط المقصود . والثانى أن فى خلال لغة الكتابة المبثوثة فى مشاهد التعميم تفسيرا مباشرا لما يجرى من أحداث فى المحور الأول ، هو تفسير واستباق للأحداث .

استباق للمحور الثانى ؛ ولعله الاستباق الوحيد ؛ إذ إن هذا المحور يأتى وكأنه على قطيعة شبه تامة مع ما سبق ، بل إنه ينبنى على حدث منقطع تمام الانقطاع عن الأحداث الأخرى . فبينما تدور الأحداث بطيئة حول تطور العلاقة سلبيا بين «الشعب» وسنية ،

وإيجابيا بينها وبين مصطفى ، دون الاهتمام بأى حدث خارجى ، وبأى موقف اجتماعى وكأن هذه الشخصيات جزيرة فى قلب المجتمع ، يحاذونه دون أن يخالطوه حقا (ولا نستثنى من ذلك أحداث المحور الثالث) ، إذا بـ «الشعب» ينبذ اهتمامه الوحيد لينصب كليا فى غمار هذا المجتمع الذى كان يعيش فيه دون أن يراه .

ومما يضاعف من الإحساس بهذه القطيعة فُجائيتها ؛ فهى تأتى دون تمهيد وعلى حين غرة . هذا الحدث ينقطع عن المحور الأول كما ينقطع عن المحور الثالث . وإذا كانت الصلة الوحيدة بينه وبين المحور الثالث هى بعض الاستباق ، فلعل الصلة الوحيدة - وهى واهية واعتباطية - بينه وبين المحور الأول هو هذا الإجماع بين «الشعب» على الاهتمام بسنية ؛ إذ إن حنفى - لأول مرة - بدأ يشارك «الشعب» عشقه الحزين : «منديلها معانا . . . منديلها معانا . . . يا سيدى منديلها . . . منديلها الحلو . . . الحلو . . . الحلو . . .» (٢ ، ١٩٧) -- وهذا النقاء الروحى الذى أنتجه العشق الجريح :

«ومرت الأيام ، وإذا تلك الحياة بجوار محسن ، واقتسام هذا الحزن الجميل ، يقتل فيها كل عاطفة شر أو حقد نحو سنية أو مصطفى ، بل أعجب من هذا أن سنية قد تغيرت فى عين سليم فنسى فيها المرأة المادية ذات الجسم المغرى والثديين البرتقاليين ، فهو لا يذكر منها الآن إلا اسما معنويا ، لا يدل إلا على معبود يتألمون كلهم من أجله . . . ويشاهدون ويرثون لعذاب هذا الصغير المؤثر فى سبيله» (٢ ، ١٩١) .

فالحدث منقطع تمام الانقطاع - أو يكاد - عما سبق ، إلا أنه الحدث الوحيد المفسر له . إنه يفسره إذ يتوجه ، وإذا هو حذف فقدت الرواية كامل معناها ، ولم يبق منها إلا قصة باهتة ، واستطرادات لا جامع بينها . إن «عودة الروح» هى أولا وأخيرا قصة التقاء شعب مصر بمعبوده مصر ، أو من يمثلها : الزعيم المنفى . التقاء القلب - والشعب قلب - بمعبوده لينفجر وحدة وطاقة . وما لقاء «الشعب» - ولم يكن اختيار التسمية عبثا - بمعبودته سنية - وليس عبثا أيضا الجمع بين سنية ومصر[٣٥] ، وتصوير سنية بملامح إيزيس[٣٦] - ليس إلا صورة للقاء الأول وهو الجوهرى . لهذا لم يكن اللقاء الأول إلا تحضيرا لما سوف يأتى . ولعله لهذا لم يكتمل ، لأنه لو اكتمل لاكتفى بذاته ، وشوه معنى اللقاء الأساسى ؛ إذ إنه ، لو تم ، لأقصى أكثر أفراد الشعب عن الهدف ، فى حين أن اللقاء المقصود شامل ، يجمع كل من كان من الشعب ؛ كل مصر ما عدا الأغراب (٢ ، ٢٤٢) :

«ما غابت شمس ذلك النهار حتى أمست مصر كتلة من نار ، وإذا أربعة عشر مليونا من الأنفس لا تفكر إلا فى شىء واحد : الرجل الذى يعبر عن إحساسها . ولم يفهم أحد إذاك أن هذه العاطفة انفجرت فى قلوبهم جميعا لحظة واحدة ، لأنهم كلهم أبناء مصر ، لهم قلب واحد» .

فالمحور الأخير المقتصر على بضع صفحات ، هو وحده الذى يعطى الرواية معناها ويفسر ما سبق إذ يكمله فى قطيعة شبه تامة .

هكذا ينقطع الحدث بعضه عن بعضه ليفسر ، كما انقطعت بعض عناصر واردة فى متن لغة الكتابة عن عناصر الرواية الأخرى لتفسرها ؛ وما ذلك إلا صورة عن لغة الكتابة نفسها ، تأتى من خارج لتفسر موضوعا خارجا عنها .

رابعا : العلاقة المفقودة

أ تراكب اللغات ، أو البحث عن العلاقة المفقودة :

منذ الصفحة الأولى من الرواية ، صفحة العنوان ، يوجه المؤلف الضمنى[٣٧] فكر القارىء ، مشيرا إلى بعد أساسى من أبعاد العلاقة التى ترمى الرواية إلى إبرازها ، ألا وهى الوحدة أو التوحد ، أى الاجتماع فى واحد ، «حيث الكل فى واحد» (١ ، ١) . إذ ذاك تبدأ اللغة التفسيرية ؛ لغة الكتابة ؛ مشيرة إلى الاتجاه الجديد ؛ إلى هدف الرواية . ثم يفتتح الجزء الأول بـ «تمهيد» هو مشهد مقتضب ومنقطع عما سواه ، يفسر روائيا معنى الاستهلال ويؤكده ، يمتزج فيه الحوار المقتضب (فى لغة الكلام) بالسرد ، مع بعض الوصف الخارجى ، مكملا الحوار (فى لغة القراءة) بالتفسير[٣٨] ، (فى لغة الكتابة) . عند ذاك يتضح بعض الأسلوب الروائى : مستوى أول ، يشمل لغة الكلام ولغة القراءة ؛ وهو عرضى ؛ يعرض مشهدا ما ؛ ثم مستوى ثان يقتصر على لغة الكتابة ؛ وهو تفسيرى . والأساسى هنا هو أن العلاقة بين المستويين واهية ؛ إذ إن المستوى الثانى يسقط من الخارج بشكل يكاد يكون كليا ، ليوجه الحوار والحدث فى الاتجاه «الصحيح» المتوخى ، الذى بدونه تفقد الرواية معناها العميق . وما يتوخى هنا هو تأكيد «الكل فى واحد» .

ثم تتوالى الفصول فتعمق كلا من المستويين وتوسعهما . يتوسع المستوى الأول فيستقل فيه الحوار عن السرد ، أو لغة الكلام عن لغة القراءة ، استقلالا واضحا ، فيستقيم بذاته ، ويتكامل مع الآخر . يستقل الحوار بوظيفته التماسية الغالبة ، التى لا تلغى - ولا يمكنها أن تلغى - وظيفته الإحالية ، ليؤكد أن حياة «الشعب» هى أولا حياة تواصل ، وأن التواصل عنده يقوم لذاته ، ويقصد ذاته ، فيبرز بذلك معنى الجماعة ، الذى يحيل إلى المؤشر البادى فى الاستهلال : «الكل فى واحد» . ويأتى السرد ليضع الحوار فى إطاره ، فيتضح مدلوله ، وليقوم مقامه أحيانا ؛ إما تجنبا للإطناب - حين يدور القول حول «الشعب» - أو تعميما لسمة التواصل على فئات اجتماعية ودينية وإقليمية متنوعة ومختلفة السن (المقهى ، حلقة الدكتور حلمى ، فى مقام الشيخ سمحان ، قصص محسن ، المدرسة) . ويتكامل الاثنان ليؤكدا من خلال المسرحانية وتسطيح الشخصيات أن المهم هو هذا التواصل ؛ هذه العلاقة بين الأفراد . فالمسرحانية حركة متواصلة ؛ والحركة علاقة ؛ وهى هنا علاقة ذات مضمون دلالى ضحل . والشخصيات المسطحة تشير إلى أن الجوهرى ليس فى تفاعل العواطف والأفكار فى الشخصية الواحدة ، أى ما يدور داخل كل شخصية ، بل ما يدور خارجها ؛ أى فيما بينها وبين الشخصيات الأخرى من علائق . إنهما يتكاملان على هذا الشكل فيما هما يبرزان علاقة أخرى ، تحتل شيئا فشيئا مركز الصدارة ، هى علاقة «الشعب» بسنية وما يوازيها ؛ أى العلاقة بين زنوبة ومصطفى . إنها تحتل مكان الصدارة دون أن تتوطد بشكل طبيعى مقنع . وهى تكاد تسقط إسقاطا لإبراز

بعد آخر فى العلاقة هو بُعد القلب وارتباطه بالمحبوب . وهنا يبدأ البحث عن العلاقة المفقودة ، أو البعد المفقود فى العلاقة . ويبقى نمط العلاقة البادى قبلا هو المسيطر : العلاقة الصرف .

وينبسط المستوى الثانى ، أى لغة الكتابة ، موازيا للمستوى الأول فيواكبه فى كل فصل من الفصول أو يكاد ، ليؤكد العلاقة الأولية : «الكل فى واحد» . ولنضرب أمثلة هى قليل من كثير :

- «كلهم متعارفون ، وكلهم يختلفون إلى هذه القهوة الصغيرة فى عين الميعاد» (١ ، ٤٩) .
- «إنهم فقط قوم وجدوا النعيم فى الضحك جماعة» (١ ، ٥٢) .
- «وكان يرتسم على ملامح هاته النسوة معنى واحد ، حتى ليخيل للرائى أن فكرة واحدة تجول فى رؤ وسهن كلهن ، وتوحدهن جميعا كأنهن فى صلاة جمعة ، حيث تنفصل النفوس فى لحظة عن أجسامها المختلفة ، وتنسى كل روح حياتها الخاصة ، لتجتمع كلها ، وتذوب جميعها ، وتنصب فى شىء واحد : المحراب» . (١ ، ٦٥ - ٦٦) .

إلا أن انبساطه يأتى على النحو نفسه الذى أوضحناه سابقا : تفسيرا خارجيا لحدث أو لمشهد ما ، ليميل به إلى الاتجاه المقصود ، دون أن تكون حركة الحدث أو المشهد الداخلية متجهة عفويا هذا الاتجاه . وكأن الراوى قد انتبه إلى هذا التوازى الصارخ بين المستويين ، فأقحم فى المستوى الأول مقاطع من المستوى الثانى ، ليؤكد مصداقية تفسيره ، كأن يقول مبروك مثلا :

« - بلا قافية . . . يا ماحلى الخصام جماعة» (١ ، ٣٧) .

ليس لهذا القول دلالة تنبثق من المشهد نفسه ، تبدو كأنها تفسير ، أو بالأحرى تبرير لتفسير الراوى . وتتعمق على هذا النحو أيضا فتدخل فى العلاقة بعدين جديدين : القلب والمعبود . وإذا كان للأول بعض العلاقة الطبيعية بالمستوى الأول ، نتيجة لعلاقة الحب التى تربط أفراد الشعب بسنية ، فالثانى يتسم بالمجانية المطلقة ، التى لا يبرأ منها البعد الأول كل البراءة . ترسم لنا لغة الكتابة القلب «إلها» («والقلب يقظان كأنه إله» . ١ ، ١٠٧) - وهذه كلمة كثيرا ما تتردد فى الرواية - وليس فى المستوى الأول ، على الأقل فى هذا الجزء ، ما يبرر هذه الأهمية ، بالرغم من موقف «الشعب» من سنية ، ولكنه يبرر نفسه بنفسه . وليس الفصل السابع ، حيث يفسر محسن معنى القلب ومرادفه الحب ، إلا محاولة للتفسير من الداخل ؛ أى لسكب المستوى الثانى فى قالب مستعار من المستوى الأول ، فتأتى مقاطع لغة الكتابة المتعلقة بالقلب من خارج سياق المستوى الثانى للإشارة مرة أخرى إلى دلالة سابقة على الكتابة ؛ إلى هدف مقصود إليه سلفا . وكذا يقال عن المعبود . المهرج معبود ؛ والباب المؤدى إلى مقام الشيخ سمحان معبود (محراب) ؛ ومحسن بين رفاقه معبود ؛ والست شخلع بين تختها وجمهورها معبود ، والموسيقى معبود ، والدكتور حلمى فى حلقته معبود ، وكذلك بالطبع سنية . ولسنا فى حاجة إلى شديد جهد لإبراز مجانية هذه المقولة ؛ فهى أيضا تأتى من الخارج لتشير إلى قصد مضمر ، متعلق بأحداث ستدور فى الجزء الثانى من الرواية ؛ قصد هو السعى نحو العلاقة المفقودة .

ويأتى الجزء الثانى فتستهله اللغة الثالثة مؤكدة لا التوحد بل القلب الذى يعيد الحياة : «جئت أعيد إليك الحياة ، لم يزل لك قلبك الماضى» . وتنطلق الأحداث فى مجريين متوازيين : محسن ورحلته إلى الريف ، وهى الأهم ؛ وتوثق العلاقة بين سنية ومصطفى توثقا يزيل حلما حلمه أفراد «الشعب» بوصالها ، وحلمته زنوبة بوصال مصطفى . وإذا كان المجرى الثانى استكمالا لما جرى فى الجزء الأول ، يتصف بالصفات نفسها ، فإن المجرى الثانى يرمى إلى تعميم مقولات الجزء الأول عن ريف مصر ، مصر الحقيقية وتاريخها . إنه يعممه انطلاقا من رفقة القطار حتى تضامن الفلاحين فيما بينهم ، وعيشهم مع بهائمهم ومراسمهم فى الحصاد ، واحتساء الشاى ، وموقفهم من الدخلاء تركا وبدوا . عندذاك تبدو العلاقة الأولية : التوحد ، ثم تتوسع لتبدو توحدا مع الكون ، حيوانا وطبيعة ، وليس مجرد اتحاد بين البشر . لكن لغة الكتابة ، التى تستمر على اقتحامها المستوى الأول من الخارج ، تستأثر هنا بحيز أكبر من النص ، لتؤكد بالقوة نفسها ، وفى الآن نفسه ، على التوحد والقلب والمعبود . وفضلا عن ذلك لا تبقى هذه الأبعاد الثلاثة مستقلة نوعا ما ، بل تتراكب ، فى لحظة ما ، فى وحدة عضوية حية : إن القلب يجد معبوده ، فينفجر زخما موحدا للجميع . ويبدو ذلك على أوضح وجه فى حوار الأثرى الفرنسى مع خبير الرى الإنكليزى . هنا يستبق الراوى بلغة الكتابة ما سيجرى فى نهاية الرواية : العثور على العلاقة المفقودة . والبحث عن هذه العلاقة يستمر فى نسيج علاقات الرواية ، إلا أنه عندما تلجأ الرواية إلى الماضى تنتصب أمامنا لوحة تحققت فيها هذه العلاقة ، فكان من الأعاجيب ما كان : الأهرام .

ثم يلتقى المجريان فينكوى محسن بانقشاع الحلم ، ويلتقى مع الآخرين فى أتون البحث عن علاقة بديلة ، فى حين يصبو مصطفى وسنية إلى علاقة تبدو فى متناولها . وفجأة - دائما تأتى المفاجآت فى الوقت المناسب - يهدر الشارع ، بل تهدر مصر (إلا مصطفى وسنية وعائلتها وعائلة محسن . .) فتتحقق العلاقة مرة أخرى ؛ إذ ينجم وسيط غير متوقع : نفى الزعيم . يظهر المعبود المشترك فينفجر القلب موحدا الشعب الكبير بأكمله أو يكاد ، فيما تتحقق كذلك العلاقة بين مصطفى وسنية . عندئذ تتراكب فى واقع أحداث الرواية أبعاد العلاقة ، وينتهى البحث عن العلاقة المفقودة ، بعد أن عُثر عليها .

تأتى هذه المرحلة من الأحداث من خارج أحداث الرواية ودون أى تحضير ، تماما كلغة الكتابة ، لتحاول أن تطابق بين الأحداث وهذه اللغة ؛ فلا حديث فيها قبل عن مستعمر ، ولا عن شعب يطالب بالاستقلال ، أو أحزاب سياسية ، أو التزام سياسى لدى الشعب ، ولا حتى عن « الزعيم المنفى » ولم ينف بعد . وفجأة يحدث المقدور . مقدور ؟ الحقيقة أن الراوى هو المقدّر . فكما أن لغة الكتابة قدرت لتفسير أحداث يومية بسيطة عادية تفسيراً أكبر مما تحتمل ، فإن المقدور هذا أيضا يأتى ليبرر هذا التفسير فيمنحه بعض شرعيته . والحقيقة أن كليهما متشابه فى موقعه من الرواية ، التى هى فى الواقع روايتان : واحدة تقتصر على المستوى الأول ، وتعد صورة سطحية للمجتمع المصرى ، تعقد حول قصة حب غير مقنعة ؛ وثانية تشمل المستوى الثانى . والمفاجأة الأخيرة تحاول أن ترقى بالأولى ، بإقحامات خارجية ، إلى مستوى الرمز ، الذى تقسر عليه أحداث الرواية

وتفسيرها قسرا منذ البداية . وعنـدذاك تعود الـروح ؛ لأن الراوى هكذا شاء ؛ وهل من راد لسلطانه ؟ هكذا تتراكب مستويات اللغة ، وهى وحدات الرواية الرئيسة ، فى محاولة للبحث عن العلاقة المفقودة (اكتشاف الشعب المصرى لزعيمه) ، التى تشير الرواية إلى أن الراوى قد عثر عليها ؛ فهل كان هذا فعل القارىء أيضا ؟

II_ الذهنية أو العلاقة المستعارة :

وتطفو أخيرا الكلمة التى قل أن يذكر اسم توفيق الحكيم إلا ارتبطت به ؛ عنيت : الذهنية . ويبدو أن أول من أطلقها فى هذا المجال هو توفيق الحكيم نفسه ، واسما بها بعض مسرحه . ثم اختلف النقاد على أعماله ، ولا سيما المسرح منها ، فوسموا بعضه بالمسرح الاجتماعى ، والآخر بالمسرح الذهنى[٣٩] . فكان المسرح الاجتماعى كل ما تناول قضايا عدت كأنها تمس المجتمع ومقتطفة منه ، شأن : المرأة الجديدة ، يوم وليلة ، قضية القرن الواحد والعشرين . . . الخ . وكان المسرح الذهنى كل ما عالج قضايا مأخوذة من الذهن لا من المجتمع ، شأن : شهر زاد ، بجماليون ، يا طالع الشجرة . . . الخ . ولكن ما الذهن وما المجتمع فى الفن ؟ هل ينتج المجتمع فنا فرديا ؟ وهل يقوم فن إلا والذهن وسيلته وأداته ؟ فالتحديد « ذهنى » إذن يبقى غامض الجوانب [٤٠] ، فضفاضا . ولن نحاول هنا تقصى ذلك ، وإنما نلجأ إلى ما عبىء به من « مضمون » لنتبين إطاره . والواقع أن النقاد يجمعون على أن هذا « المضمون » يتناول ما اتفق على تسميته بـ « ثنائيات الحكيم » ؛ ويقصد بها تلك المفاهيم المجردة المأخوذة من عالم المثال ، عالم الذهن ، التى تتبرأ من كل ما يمس « الجوهر » ، ومن كل علاقة ممكنة مع العوالم الأخرى ، ثم تنتظم مثنى مثنى ، ويقوم الصراع فى كل مثنى بين قطبيه ؛ وبهذا يصبح العمل الفنى كما لو كان تجربة كيميائية بين عنصرين كيميائيين نقيين ، فى فضاء نقى كيميائيا ، منعزل عن كل سياق وعن كل عنصر خارجى . وأشهر هذه الثنائيات ثنائية : القلب والعقل . وكل عمل فنى يقوم على التقابل والصراع بين هذين المفهومين ـ وأمثالهما : الفن والحياة . . . ـ بشكل مجرد ونظرى هو عمل « ذهنى » .

انطلاقا من هذه المقاربة للذهنية ، كيف لنا أن نتلمس عناصرها فى « عودة الروح » ؟ سؤال لا يخلو من الصعوبة ، ولولاها لما اختلف عليها النقاد ، فى أى النوعين تـدرج . فعلى حين يدرجها جورج طرابيشى مثلا فى الأعمال الاجتماعية فيقصيها عن ميدان بحثه المقتصر على الأعمال الذهنية[٤١] ، يدخلها محمود أمين العالم فى عداد الأعمال الذهنية ، إذ يقول : « ولست أدرج « عودة الروح » فى أعماله الاجتماعية»[٤٢] .

وإذا حللنا هذين الموقفين فى ضوء التحديد السابق للذهنية ـ وهو مشتق من أقوال النقاد ـ فلا شك أن موقف الطرابيشى أقرب الموقفين إلى الصواب ؛ إذ إن « عودة الروح » لا تتركز أساسا على الصراع بين القلب والعقل . فالصراع منفى ، أو هكذا يبدو ، لانعدام أحد قطبيه : العقل ؛ ويستوى القلب على عرش الرواية . لكن موقف العالم له ما يبرره ، حين يرى فى مسألة القلب والعقل قضية من « كثير من القضايا ، كقضية المرأة والحب ، والقلب والعقل ، والوطنية ومشكلة الفلاح والعمل ، إلى غير ذلك»[٤٣] . وهو يتلمس هذه « القضية » فى بعض المقاطع من الرواية ، منها ما يقوله الراوى عن مصطفى الذى « أدرك أن منطق العقل غير منطق القلب »[٤٤] ، ومنها فى الحجج ، أو بالأحرى فى التقارير التى يرمى بها الأثرى الفرنسى فى وجه زميله الإنكليزى[٤٥] ، وكذلك فى بعض أحداث الرواية ، وأهمها انتفاضة الشعب فداء لمعبوده زغلول . بل إننا نرى أنه كان بوسع العالم أن يعد قضية « القلب والعقل » القضية الرئيسة ؛ إذ إن الرواية نشيد لانتصار القلب انتصارا مطلقا . وهل هناك من منتصر إلا وتجاهه منهزم ؟ فالمنهزم هو العقل ، وإن حدث ذلك بدون معركة . بذا يتبرر موقف العالم بإدراجه « عودة الروح » فى باب « الأعمال الذهنية » .

غير أننا إذ نوافق الأستاذ العالم على تصنيفه هذا ، نتلمس الذهنية ليس فى بعض المواقف الفكرية ـ وأهمها تلك التى تتخذها شخصية الأثرى الفرنسى التى يعتمدها الراوى لسان حال ، كما رأينا ، وليس فى بعض الأحداث ـ وعلى رأسها الانتفاضة الأخيرة ـ بل فى بنية الرواية ، وفى العلائق القائمة بين عناصرها ؛ ومعظم هذا يعتمد على دور لغة الكتابة .

فى الرواية علاقات غريبة تشير إلى أن العناصر قد جمع بعضها إلى بعض على نحو ينافى منطقها الداخلى ، فكأنما جمعت بفعل إرادى ، أراده الذهن ، وخفيت عنه النتائج . ونقتصر من هذه العلاقات على اثنتين : الأولى تبدو فى التناقض بين الحدث الرئيسى ، أى هبّة مصر الجبارة مطالبة بالاستقلال عن المستعمر الإنكليزى من جهة ، وبين ما تعده الرواية عدوا حقيقيا : الأتراك والبدو[٤٦] . الدخيل التركى ، ممثلا بأم محسن ، والبدو ، هما العدو ؛ وأما المستعمر فلا كلمة تقال بحقه ، حتى فى خضم الحدث الأخير . والثانية هى أن سنية تسمو إلى مقام الرمز فيقرن اسمها باسم مصر (٢ ، ٧٧) ، وتأخذ ملامح إيزيس (١ ، ١٤٤) ، إلا أنها لا تتأثر مطلقا ، لا هى ولا من يخصها (عائلتها وحبيبها) بالأحداث التى تهز مصر الحقيقية ، بل تبدو هذه الأحداث كأنها تعاكس مصلحة عائلتها بل سعادتها الشخصية . إنه تناقض آخر ، يفضح تخلخلا يشير إلى بعض ملامح الذهنية . لكن القارىء المتسامح قد يلتمس الأعذار لمثل هذه التناقضات فى نواح أخرى . ولذا لا نؤسس حكمنا أولا على هذه التناقضات ، بل على الرابطة الأساسية بين مجمل عناصر النص ، المتجلية أصلا فى دور لغة الكتابة .

١ - دور لغة الكتابة :

العلاقة و/أو[٤٧] البحث عنها هما محور هذه الرواية ، لا ريب فى ذلك . هذا إذا صح تحليلنا السابق . وتنبسط هذه العلاقة ، كما حاولنا تبيان ذلك ، على ثلاثة مستويات لغوية ، تنعكس فى بنية الرواية شكلا مماثلا أو متقابلا . فالمستوى اللغوى الأول يُكوّن ، عبر الحوار باللغة المحكية ، منطلق العلاقة . ويبدو ذلك على نحو لا مرد له فى الوظيفة الطاغية على هذه اللغة : الوظيفة التماسية ؛ فما بين أفراد « الشعب » هو أولا العلاقة ، بل يبدو « الشعب » كأنه مجرد علاقة ، يختفى وراءها أقطابها أو مقيموها . « الشعب » فيما بينه علاقة ؛ « والشعب » ومعبوده علاقة (أو معبوده بالنسبة إلى زنوبة) ؛ « والشعب » والحياة علاقة . وتنعكس العلاقة فى مرآة البنية مسرحا حركيا ، مركبا ومتعددا . فالمسرح هذا حركة دائمة غنية .

والحركة علاقة . لقد مدت الخطوط ، وألقيت الشباك ، وأسهم فى ذلك بنية النص ولغته . وهذا هو المستوى الأول : لغة الكلام .

ويأتى المستوى اللغوى الثانى ، عبر السرد بلغة فصحى « شفافة » ، فيضيف علاقة إلى علاقة . وهذا المستوى لا يضيف جديدا إذن إلى المستوى اللغوى الأول . واللغة فيه تضع له الإطار وتبرزه فتكمل بذلك ما يسمى بالمشهد . وبالسرد تستكمل الحوار بأسلوب غير مباشر ، وتعممه على كل شخصيات الرواية أو يكاد . يتجلى ذلك على أوضح وجه فى القصص باللغة الفصحى ، والقصص علاقة صرف . وتنعكس هذه العلاقة المكملة والمعممة فى بنية الرواية فتنتج شخصيات ضحلة ، حتى لكأنها دمى مسرح العرائس ، مبرر وجودها إقامة العلاقة ، وحدثا يتداح على محاور شتى لا رابط بينها ، ولا رابط بين عناصر كل محور إلا إرادة تغليب العلاقة : نشوؤها ولو بشكل مصطنع (حب « الشعب » كله لسنية فى المحور الأول أو النمذجة) ، وتكميلها وتعميمها على مستوى مصر (فى المحور الثالث حيث تتعدد الأحداث بلا رابط) ، واستكمالها أو إبلاغها شأوها المرجو وغير المتوقع — يرجوه الراوى ولا يتوقعه القارىء — (فى المحور الثانى) . وهذا هو المستوى الثانى : لغة القراءة .

وتأتى لغة الكتابة (المستوى اللغوى الثالث) فتتخلل المستويين الأولين . وتتسم هذه اللغة بالكثافة ، وتتحدد وظيفتها بالانفعالية ، ويقوم دورها على توجيه فهم القارىء فى الاتجاه المطلوب ، وفق ثلاث كلمات أساسية : الجماعة ، والقلب ، والمعبود ، مركزها فى واحدة : الشعور ، أو — تبسيطا للأمور وربطا لها بالنقد السائد — القلب . هذه اللغة التى تفسر ما عداها ، تنقطع عنه إذ تفسره من الخارج . وبذا تنعكس فى بنية الرواية انقطاعا على شتى المستويات : الشخصيات ، الوصف ، الحدث — لا سيما شخصية الأثرى ، ووصف سنية ، والحدث الأخير — انقطاعا غرضه هو أيضا التفسير والاستكمال .

العلاقة وتفسيرها : تلك هى الرواية . وأما الذهنية فهى فى العلاقة بين هذين الحدين : العلاقة وتفسيرها ؛ العلاقة كما ترسمها ؛ أو الأحرى تحبكها لغة الكلام ولغة القراءة ؛ والتفسير كما تبسطه لغة الكتابة . وهذه العلاقة بين الحدين هى علاقة انقطاع وليست بعلاقة اتصال وتتويج . وذلك باد فى شتى أوجه الرواية .

(أ) المعنى الغائب ، أو التفسير من خارج :

يقدم الراوى مشاهد محددة يريدها رمزا ، أو — على الأقل — مؤشرا ، إلى أمر ما ، ثم يردفها مباشرة ببعض مقاطع من لغة الكتابة تفسر معنى ما رمى إليه . إلا أن القارىء يفاجأ بأن العلاقة بين الرمز وتفسيره ليست بالعلاقة العضوية ، بل ليست بالعلاقة الضرورية ، وليست حتى بالمنطقية أحيانا : إنه تفسير من الخارج ، لا يتبطن الأحداث ليفتقها من الداخل ، ويبسطها إلى نهاية أبعادها الحقيقية ، دون أن يخرج من مداها الخاص ، بل يسلط عليها من الخارج ضوءا يعيّن دلالتها تعيينا دقيقا ، ويحسمها نهائيا . فعليك — أيها القارىء — أن تفهم مرض « الشعب » مجتمعاً على أنه رمز إلى الحس الجماعى ، لا محض صدفة قد تكون مؤلمة ؛ وأن تفسر تحلق جمهور المقهى حول المهرج بأنه توق إلى معبود يجهله ، لا مجرد تسلية وتذوق فكاهة ؛ وأن ترى فى النسوة المحدقات بالباب لدى مقر الشيخ سمحان ، متعبدات وحد المعبود قلوبهن وأذابها فى بوتقة واحدة ، لا مخلوقات خائفات من المقدور ، عاجزات أمام قدرهن ، فهن يحتلن عليه . هكذا تفرض الدلالة عليك فرضا ؛ ويأتى هذا الفرض قسريا حينا ، وقسريا إلى اعتباطى مرة أخرى . وهو يكون قسريا عندما تكون الدلالة المفروضة واحدة من عدة دلالات كلها ممكنة ، فتؤخذ واحدة منها ويهمل الباقى . وهو يجمع الاعتباطية إلى القسرية ، وهذه أكثر حالاته ، عندما لا ترتكز الدلالة المفروضة إلى أساس متين ، أو إلى دال حقيقى عميق . وقد تكون الأمثلة التى قدمناها موضحة لهذه الحالة . ولا عجب أن تكون هى الأشيع ؛ إذ إن ما يجرى فى الرواية من أحداث ، وما يقوم من مشاهد ، لأقرب إلى التسطيح منها إلى العمق ، وألزم بالفقر والضحالة منها بالغنى والغزارة ؛ فلا زخم فيها ينفجر رمزا ، ولا مدى ممكنا يمتد أفقا واسعا .

(ب) الوحدة المفتقدة ، أو لمّ الشتات :

المعنى يسقط من علٍ ؛ وتعاقب الأحداث وتماسكها يفرضان من الخارج كذلك . فأحداثُ الرواية شتات : أحداث المحور الأول (كل ما يدور حول حياة « الشعب ») ، ولا سيما أحداث المحور الثالث (رحلة محسن إلى الريف) ، وعلى الأخص علاقة المحور الأول بالثالث . ولا يلم هذا الشتات إلا لغة الكتابة . وهى تلمه إذ تفسره . صحيح أن عناصر المحور الأول تبدو لأول وهلة متجانسة — وقد يكون ذلك أمرها فى بعض مقاطعها — إلا أنه غالبا ما توجه المشاهد الأحداث لإبراز ما تفسره لغة الكتابة : مرض الجميع فى وقت واحد فى مطلع الرواية — والغرض منه باد — لا يتصل بما بعده . مشهد ثياب محسن لا علاقة له بما عداه (١ ، ٤٥) ؛ والحوار حول مبروك وموقعه من « الشعب » (٢ ، ٤٢) مقحم ؛ وزيارة مقر الشيخ سمحان لا تقتضيها الأحداث . لا يجمع بين هذه العناصر إلا الجوهرى البادى فى لغة الكتابة . وأما عناصر المحور الثالث فيبدو أن الجامع بينها هو التسلسل الزمنى . ولكن التسلسل الزمنى لا يفرض مطلقا وقوع هذه الأحداث بعينها ؛ إذ لا علاقة أساسية بينها . إنها عينات من حياة الناس ، بخاصة فى الريف ، يجمع بينها دائما تفسير لغة الكتابة . وكذلك الربط بين المحور الأول والثالث . كلها أحداث لا ينتظمها منطق داخلى يتسلسل من الواحد إلى الآخر بشكل مقنع طبيعى ، بل سلك أقحم فيها إقحاما ، هو سلك لغة الكتابة ؛ فهو وحده يلم شتاتها ، فيوفر لها وحدتها المفتقدة .

(جـ) التطور المفتعل أو القضاء والقدر :

إن حب « الشعب » لسنية هو الحدث الأولى المحرك فى الرواية ، أو فلنقل هو الحدث الأساسى الذى سوف يتجلى فى النهاية بوصفه الحدث الأخير . إنه المحرك الفعلى . لكن هذا الحدث يأتى نتيجة لتطور مفتعل ، يجمع أفراد « الشعب » جميعا فى حب سنية . إنه فخ يلتقط الجميع ، وصاعقة تصعق الجميع ؛ فالكل يقع فيه ، بل الكل يقع فيه بالطريقة نفسها : فجأة وكليا ، وذلك بالرغم من الفروق الكبيرة بين العاشقين : فروق فى السن والثقافة والطباع والثروة والتجارب فى الحياة . تطور مثالى لأمر لا يخفى فى نفس الراوى . ومقتضيات لغة الكتابة تضفى على هذا التطور المصطنع لباسا من المعقولية ، وتدرجه

فى منطق الرواية ومسارها العام فيبدو منسجما مع الأحداث كلها والتوقعات كلها . وإذن فهذه اللغة وحدها تطور الأحداث من الخارج بشكل مفتعل ، وتبرر هذا التطور .

(د) الشخصيات المبتسرة ، أو تحرك الدمى :

أما الشخصيات فهى أيضاً عرضة لهذه اللغة ، وقلّ أن نجد بينها شخصية تنبض ببعض الحياة . ومن هذه الشخصيات ذلك النوع الذى نسميه « لسان الحال » ؛ ولغة الكتابة تتبطنها حتى كأن لا وجود شخصيًا لها . ومثالها شخصية الأثرى الفرنسى . ومنها الشخصية التزيينية ، التى تحمل طابعاً محلياً باهتاً ، ويبقى دورها الأساسى محدوداً بكونها « شخصية ذريعة » . ذريعة لمن ؟ للغة الكتابة ؛ فهى الصورة الحسية لها ، حتى لكأنها الصورة التى ترافق الصوت فى السينما . إن هذه اللغة تقول القول ، وهذه الشخصية تجسده حسياً . ومثالها المهرج . وفى هاتين الحالتين تلتقى لغة الكتابة بالشخصية لقاء حميماً ، حتى لتكوّن هذه اللغة ما هو جوهرى فى الشخصية ، فلا تجد معناها ودورها ــ ومن ثم اندراجها فى باقى الشخصيات وفى سائر الأحداث ــ إلا من خلال هذه اللغة . هكذا تتدخل هذه الأخيرة فى بنية الرواية (شخصياتها) لتشكلها (تعطيها شكلها) وتصورها (تهبها صورتها) من الخارج ، بدل أن تتفتق من داخل الرواية ، ومن حياتها الخاصة .

ويبقى النوع الأخير من الشخصيات ؛ وتمثله تلك الشخصيات التى تبدو كأنها تتحرك من تلقاء ذاتها ، شأن أفراد « الشعب » . وهى تتسم ببعض الحياة ، وبعضها ــ محسن ، زنوبة ــ أكثر حيوية من بعضها الآخر ، لكنها ــ فى العموم ــ هشة وضحلة . ميزتها الأساسية هى أنها متجانسة فيما بينها ، وأحادية البعد ؛ لا تتمتع إلا ببعد القلب ، ومسطحة ؛ إذ يبقى حتى هذا البعد فيها ضئيل العمق . وهنا أيضاً تفعل لغة الكتابة فعلها ؛ فهى تهب هذه الشخصيات معناها وحياتها من الخارج ؛ إذ لا حياة تتدفق فيها فتنفجر قلباً خافقاً مستقلا ، يعيش بمنطقه الخاص ، حتى لكأنها صورة حسية لهذه اللغة ، وإن كانت أوضح من « الشخصية الذريعة » بعض الشىء ، دون أن تعدو كونها ذلك . فبفضل هذه اللغة تحيا هذه الشخصيات ، وبفضلها تندرج فى سياق الرواية . وهنا أيضاً تعمل لغة الكتابة عملها من الخارج .

(هـ) الحدث المنقطع
أو الاعتباطية المطلقة :

يأتى الحدث الأخير دون أى تمهيد حقيقى ، وتنخرط فيه الشخصيات الرئيسة دون أن تمهد فيها مثل هذا الالتزام ــ يأتى حدثاً منقطعاً كأنه صدفة مطلقة ، فيغتصب أحداث الرواية ويتوجها . وهنا يتجلى دور لغة الكتابة أيضاً على أوضح وجه ؛ وذلك على مستويين : يمتزج مع الحدث (ولا عجب فى ذلك ؛ إذ إن أكثر النص السارد للحدث من لغة الكتابة) ليعطى للأحداث السابقة معناها الحقيقى ، فيكملها من الخارج . هذا من جهة . ومن جهة أخرى ينصب على الحدث المنقطع نفسه فيربطه بباقى الأحداث ، فكأنه تتمتها الطبيعية ، فى حين لا شىء فيها ينبىء به . يفسره تفسيراً يلائم طبيعة هذه اللغة ، دون أن ينبىءعن هذا التفسير أى عنصر ذاتى فى الحدث .

يفسره بالقلب المجرد ؛ بيقظة ذاك الإله الذى بنى الأهرام يوما قبل أن يخلد إلى السكينة فى أعماق سائر مصر ، وفى أعماق شعب مصر برمته ، وكأن لا وجود لعناصر أخرى مهمة ــ إن لم تكن الأهم ــ هى الخبز والكرامة . هنا أيضاً تأتى لغة الكتابة فتلحم جزءا بجزء آخر ، وتعطيه معناه من خارج جوهره .

هكذا تتجلى لنا الذهنية ، لا بشكل مجرد بل بشكل عملى ، بل ــ أكاد أقول ــ محسوس . لم تعد مضموناً وحسب ، هو التأكيد المطلق على القلب المجرد ، بل أصبحت كلا متكاملا ، عملية متشعبة . لم تعد نتيجة لعمل انتهى ، بل أصبحت هى العمل فى أثناء حدوثه . أصبحت عملية الخلق ــ على نحو ما ــ وهى تحاول ربط الخيوط بعضها ببعض ، فتخلط أحياناً ما بينها ، وتقع فى المتاهة . هكذا تبدت لنا الذهنية ذاهنة لا مذهونة ، إذا شئنا معارضة قول مرلو بونتى فى الصورة(٤٨) أعنى الذهنية وهى تخلق لا وهى تعرض نتيجة . وقد تلمسنا فعلها ؛ طرقها فى إبداع بعينه ، وعلى الأخص فى نسيج اللغة التى أنتجت المبدَع المتخيل ، المدعو رواية . اللغة تتعدد ؛ تنشطر ، ينعكس بعضها فى بعض ، فإذا الذهنية ذاك الكلام الذى يصب على كلام آخر ليهبه من الخارج ، فى الآن نفسه ، وحدته وتكامله ومعناه ؛ ينصب فيه ويتمادى فيه أيضاً .

وبعبارة أخرى تبدو الذهنية خصياً للحياة وخوفاً من الكلام ، من القول . الحياة متشعبة ، تتوه بالإنسان سبلها . والكلام خطوط لا نهاية لها ولا شكل محدد مسبقاً . فإذا تبطنت الحياة الكلام قادت قائلها ، كالفرس الجموح ، إلى حيث لا يبغى ، وإلى ما لم يخطر له على بال ، فيصير أسير بحرها الذاخر وهو يظن نفسه الآسر . الكلام الحى خطر جلل ؛ وتجاه هذا الخطر تقوم الذهنية قيداً جاهزاً ، مسبق الصنع ، على شكل شبكة حديدية ترمى عليه فلا يدور إلا تبعاً لحلقات الشبكة وخطوطها ، وينغلق على نفسه الكرة تلو الكرة . وكانت الشبكة هنا هى لغة الكتابة(٤٩) تلك ، تنبت فى نسيج اللغة الأخرى لتوجه كل شىء : الحدث والوصف والشخصية نفسها ، وأحياناً تخلق صورة تمثلها من الأحداث والشخصيات ، وتفعل فعلها فى النص . وقد دعوناها لغة الكتابة لأنها وحدها اللغة التى يكتبها المؤلف الإنسان ، الكاتب . وما تبقى هو « واقع » حياة تحاول الانطلاق ، ويحاول الراوى نقله إلينا ، فإذا بالمؤلف يرسم له حدوده مسبقاً ، ويحده بالكتابة . وعندئذ يكون الكاتب هو الآسر لا المبدع .

٢ ــ الموقف :

بذا تنفضح أكثر من أى تعبير صريح شتى مواقف الراوى ، وأهمها موقفه من الإنسان ، وموقفه من الحياة ، وموقفه من الفن ، تلك المواقف التى كثيرا ما تحدث النقاد عنها ، من محمد مندور إلى جورج طرابيشى ، داعمين حججهم بتصريحات الحكيم نفسه فى الكتب التى يتناول فيها تجربته وحياته . ولذا أقتصر هنا على التلميح السريع إلى ما اختص به هذا العمل .

الموقف من الإنسان مجرد ومشوه ؛ فشخصيات الرواية ــ وتقتصر فى الواقع على أفراد « الشعب » وسنية ومصطفى ــ باهتة ، غير واقعية . هى شخصيات لا تظهر لها أية احتياجات جسدية أو مادية أو عقلية . لا جسد لها ولا عقل . إنها قلب ليس إلا . وفى الهبّة الأخيرة

يبلغ هذا التجريد شأواً آخر فيتجرد هذا القلب من أى شعور وطنى ، ومن كل عاطفة مضادة للاستعمار ولاستغلال الطبقات المتعاونة معه ، فيصبح عاطفة مجردة ، تدفع إلى المخاطرة بالحياة ، وتبقى نقية من كل شائبة . لا جسد ، لا عقل ، لا وعى ، لا حاجات مادية ، لا موقف وطنيًّا ، لا تضامن ضد الدخيل وضد المستغل . شعور مجرد . قلب صرف .

يبدو بعض الوعى عند مصطفى وسنية . وعى ؟ لا ، بل بعض التعقل الذى يدفعهما إلى بعض التخطيط للمستقبل ؛ ويبقى القلب هو المحرك الأول . لكن شخصية سنية ــ إذا ما قورنت بشخصيتى زنوبة ووالدة محسن ــ قد تفضح موقفاً من الإنسان (المرأة) ؛ فوالدة محسن شريرة بالطبع ، تبعد بزوجها عن الطبيعة وعن الشعور[٥٠] وزنوبة فرد من « الشعب » ، إلا أنها قادرة على الإقدام على جريمة لقضاء وطرها . أما سنية فملك يمنح الانطلاقة الأولى لقلب الرجل ، ويهيئه بذلك لكل أمر عظيم ، ولكنها ما إن تُلهم حتى تخون بكل براءة ، وتبقى أبعد إنسان عن اقتحام ذلك الأمر العظيم . إنها ملهمة للأمر العظيم وعاجزة عنه (هى و « الشعب ») ، وملهمة لأمر عظيم وتحد طالبه بصالحها الشخصية (هى ومصطفى) . المرأة ملهمة لأمر عظيم حين تكون بعيدة المنال (سنية) ، ولكنها ، وهى قريبة المنال ، خادمة للرجل (زنوبة) ، أو مفسدة له (زنوبة ووالدة محسن) .

موقف من الإنسان هو موقف من الحياة . هكذا الحياة تُقيد ، تشذب ، تبتسر ، تجرد ، تنقى من كل شائبة قبل أن تصبح معادلة رياضية : الإنسان = القلب المحض . وقد تكتمل هذه المعادلة بما يشبه المعادلة : الإنسان = الرجل . ينتج عن ذلك : الرجل = القلب المحض . الحياة تختزل إلى بعد واحد مبتسر ؛ فهل تبقى هى الحياة ؟ لا ، بل يستبقى منها ما لا يبدو خطراً على الفنان . الحياة المتشعبة ، الهدارة ، التى ، كما السيل الهادر ، تجرف الحواجز والنظريات ، هى خطر جلل . فلتُخصَ إذن وتعبأ فى أنبوب منقى ، فيسهل حملها ، يسهل تحملها . والموقف : خصى الحياة ، خوفاً منها .

موقف من الفن . ومن يخصى الحياة ؟ الفنان ؛ الفن . فالفن إذن ليس تعبيراً عن الحياة بكل زخمها ، أو صنوا لها (كما يرى البعض) ، وليس استبطاناً لها لدفعها إلى آفاق جديدة ممكنة ، بها يتجدد الواقع ويخلق من جديد ، أو يستشف ويستكمل . الفن لا يعبر عن الواقع ولا يعارضه ولا يستكمله . إنه مصفاة عسيرة بها يصفى الواقع ؛ منخل به تغربل الحياة . . وتقيد . فالفنان عدو الحياة ، هو من « اختار اللاحياة » حسب تعبير طرابيشى[٢١] . والذهنية مرت من هنا .

ومع ذلك كله تبقى « عودة الروح » محطة مهمة فى الرواية العربية . كانت ــ ولا تزال ــ للقارئين بعض الزاد فى الحياة ، وبعض الزاد من الحياة ؛ وتلك هى المفارقة .

رأى : « عودة الروح » بين الفن الروائى والشعر

ولهذه المفارقة ما يبررها ؛ إذ إن الرواية تجمع إلى الذهنية ، التى بسطنا الحديث عنها فى هذه الصفحات ، وجها إيجابيًّا نرده إلى أمرين : الفنية والشعر .

المكتسبات الفنية :

فى « عودة الروح » براعة فنية تستهوى القارئ وتستحثه على متابعة القراءة حتى ذلك الحد الذى تتجلى فيه الرواية أو تنفجر من الداخل انفجاراً هو فى الحقيقة مبرر وجودها ؛ قصدت : الحدث الأخير . بهذه البراعة يتزود ــ ويتصبر ــ لعبور المساحة الكبرى من الرواية ، دون أن يمل أو يغويه السأم بالإقلاع عنها . ولها وجوه عدة ، أكتفى منها بالأبرز .

فمنها لغة الكلام ، وقد أكثرنا من الحديث عنها ، التى استطاع الراوى أن يرقى بها إلى درجة من البلوغ لا أظنها قد أصابتها من قبل . لقد استُعملت اللغة الدارجة من قبل ؛ وحسبنا شاهدا على ذلك ما أتى من ردود سريعة فى « زينب » ، وما اعتمده منشئو القصة القصيرة فى مصر (محمد ومحمود تيمور ، عيسى وشحاته عبيد . . .) من مقاطع حوارية بهذه اللغة ، تمتد أحياناً على حيز كبير نسبيا ، كما فى « رجب افندى » لمحمود تيمور . لكنها لم تبلغ ، قبله ، ذلك المستوى من اليسر والطبيعية ، بل الحيوية ، الذى بلغته معه . ولعل ذلك مرده إلى أن من قبله كانوا يستعملون اللغة الدارجة لماما فى أعمالهم ، أو يعمدون إلى ما يشبه الترجمة من اللغة الفصحى إلى اللغة العامية . لم ينطلقوا من العامية ، بل نقلوا بها مضموناً هو ليس منها (« رجب افندى ») ، فى حين يبدو الحكيم وكأنه انطلق من حالة طبيعية متكاملة ، هى من حالات الشعب ، وأنطق الشعب فيها بلغته الخاصة العامية . وهذه الميزة هى التى أوحت بالعلائقية التى انطلقنا منها فى دراستنا . يضاف إلى ذلك حسن انخراطها فى إطار اللغة الأخرى ، الفصحى . ونحن نميل إلى الاعتقاد أنه ، بسبب من هذا كله ، أسهمت « عودة الروح » إسهاما فعالا فى النقاش الدائر آنذاك وحتى فترة قريبة حول استعمال اللغة الدارجة فى الرواية والمسرح . ولا شك أن نجاحها قد أسهم فى حسم القضية فى اتجاه إضفاء الشرعية الأدبية على اللغة الدارجة .

وإلى اللغة الدارجة ، وبالاتصال معها ، نضيف مكتسباً فنيًّا آخر ، هو الحوار . الحوار يدور معظمه بهذه اللغة ، اللهم إلا إذا كان حوارا لا ملخص حوار ، فيأتى عندئذ بالأسلوب غير المباشر ، وباللغة الفصحى . وبذلك يستفيد من ميزات هذه اللغة الدارجة : انطلاقها من حالة شعبية ، واتسامها بالطابع الشعبى التماسى . . . ونضيف إليها تلك الحركية المتجلية أكثر ما يكون فى الفكاهة . وقد يكون أجمل الحوار فى « عودة الروح » ذلك الحوار الذى يدور حول مواقف هزلية ، تضحك فيها الشخصيات من بعضها أو يُضحك منها .

يتصل بهذين الوجهين وجه فنى آخر ، هو المسرح . وقد تحدثنا عن ذلك فى كلامنا عن المسرحانية ، المتجلية على الأخص فى المسرح المتعدد والمركب . وإن انتقال الحكيم إلى المسرح بعد هذه الرواية ، بالنجاح الذى استأثر به لفترة طويلة دون غيره من المخرجين ، لشاهد بَعدىّ على هذه البراعة الفنية .

ويتصل بذلك أيضا تلك البراعة فى حبك المشاهد ، والتقديم لها بشكل طبيعى حتى تبدو كأنها تأتى بشكل عفوى . فالتمساح المعلق فى بيت الدكتور حلمى (١ ، ٨٩) تمهيد طبيعى لحديثه عن السودان . وذكريات والدة سنية عن أم محسن (١ ، ٩٥) استباق لصورتها عند القارئ . أما أغنية محسن أمام سنية (١ ، ٩٩) فتنبىء منذ البدء بإخفاق العلاقة . وتسليم الميزانية إلى مبروك (١ ، ١٨٢) يؤذن

بمشهد شراء النظارات ، كما أن حديث سنية وزنوبة على السطح (١ ، ٢٧٧) ينبىء بالرسالة التى تلقاها محسن وهو فى الريف ، ويمهد لها .

ونذكر ، أخيرا لا آخرا ، تلك اللمحات النفسية الذكية ، المنتشرة فى أنحاء النص . ومنها تأويل محسن لرسالة زنوبة (٢ ، ٢٩) ، الذى يبرع فيه الراوى إلى أبعد حد ؛ وموقفه من سنية وهو يعيد إليها منديلها (١ ، ١٥٣) ؛ وكذلك بعض مواقف سنية من الرجال . فى ذلك كله تظهر التفاتات نفسية ذكية ، تمس القارىء من قريب .

كلها براعات فنية ، يعد بعضها مكتسبا جديدا ، يشد القارىء إلى الرواية ، على الأقل ، يدفعه إلى ألا يفلت من إطارها ، ريثما يسطع ضوء هو من الرواية جوهرها ؛ وهذا ما عبرنا عنه بكلمة شعر .

الشعر والقومية :

تطل « عودة الروح » على الجمهور فى أوائل الثلاثينيات من هذا القرن ، فتفجأ قراء اعتادوا أنواعا من الفن الروائى أو القصصى كثيرة : ما سمى بالقصة الاجتماعية(٥٢) ، ثم القصة القصيرة الناشئة ، ابتداء من عام ١٩١٤ على يد محمد تيمور(٥٣) ، ثم المزدهرة ازدهارا سريعا فى أوائل العشرينيات قبل أن تخبو وهى فى ريعانها(٥٤) ، ثم ذلك النوع من الرواية التى تردد أصحابها ونقادها فى تصنيفها فى الرواية أو القصة القصيرة(٥٥) ، وأخيرا ذلك النمط من السيرة الذاتية فى قالب يحاول الاقتراب من الرواية(٥٦) . أنواع متعددة ، إلا أنها تجتمع ، عند القارىء ، فى نقطة بعينها هى الغض من قدر الشعب ، لبؤسه وجهله وتخلفه ، والنقد اللاذع للتقاليد الاجتماعية والدينية ، على نحو يرتد على الشعب طعنا فى قدرته على التحرر ، ثم الحث الخطابى ، بلهجة الواعظ الدينى أحيانا ، على اعتناق القيم القديمة ـ والدين أهمها ـ والقيم المستحدثة ، وعلى رأسها الوطنية . موقف يقول أصحابه إن الغاية منه مصلحة الشعب ؛ فالشعب إذ يتحرر تتفق قواه الداخلية ، وتكتمل إنسانيته ، وفى الإنسانية سعادة . ولسنا نشك فى موقفهم هذا ، لا سيما أن معظمهم ، شأن معظم المثقفين ، اكتشف الشعب فجأة ، كما فى ظهور عجائبى ، بعد ثورة عام ١٩١٩ ، فبات لا يلهج إلا باسمه . غير أن هدفه لم يتحقق فى الواقع إلا فى صورة نقد سلبى ، فى وصف يؤكد السلبيات .

وتأتى « عودة الروح » من خارج هذا التيار على الإطلاق ؛ تأتى بعكس هذا التيار ، لتؤكد الوجه الجميل فى الشعب ، والممكن الجميل فى الشعب كذلك . حقا ، إن الوجه الجميل قد حسّنه ، بدرجات ، مبضع الجراح (الروائى) ، وإن الممكن الجميل زيّنه بما يفوق الواقع ، خيال الفنان ، لكن المهم هو أن اللهجة جديدة ، والمنطلق مختلف . إنه منطلق يتبطن الشعب ؛ مزاياه الجميلة ؛ إمكاناته الدفينة ، ليفتقها من الداخل كالبرعم من الوردة ، ويفتتح لها ، بها ، بل يفتتحها آفاقا لا تُحد ؛ عوالم أين منها نقيق الأخلاقيات القديمة والمستحدثة ، أين منها جموح المثقفين ونفاد صبرهم فى تشكيل الشعب وفق مثلهم وأوهامهم ؟ مدّ الآفاق ، وارتياد العوالم : ذلكم هو الشعر ، وبالشعر انتصرت « عودة الروح » .

واضح أن الشعر هنا يتبلور فى نسيج الرواية ــ بشكل محصور ــ فى ذلك الحدث الأخير الذى يضىء أرجاء النص بكامله فيمنحه أبعاده الحقيقية وختم البقاء ، ويتبلور ــ بشكل أوسع ــ فى تلك اللغة التى دعوناها لغة الكتابة ؛ وما الحدث المشار إليه إلا ذروتها المطلقة ، وتجسيدها . وإذا كانت لغة الكتابة تشد القارئ دائما إلى ما وراء النص لئلا يستغرق فيه كليًا فيفلت منه الأهم ، فإن الحدث الأخير هو الذى ، بطرفة عين ، يستجمع النص بأسره ليعيد بناءه وتفسيره . ولذلك فنحن نرى أن « عودة الروح » خير مثال على الرواية التى تقرأ انطلاقاً من نهايتها . ولا شك أن القارئ الواعى ، أو ــ فلنقل ــ القارئ المتذوق (أو المشاهد فى قاعة المسرح)لا يستعرض تـ 'ـسل الأحداث والمشاهد إلا ويربطها فى كل لحظة بذلك الحدث الأخير ، فتأتى مقاطع لغة الكتابة مراحل يستريح فيها لحظة خارج النص لينظر إلى الرواية من علٍ ؛ لينظر إليها كاملة مكتملة ، قبل أن يتابع السفر وعينه على الحدث الأخير ، يستمد المعنى منه . فالشعر يتجلى إذن ضمن إطار الذهنية (لغة الكتابة متراكبةً مع اللغة الأخرى) ، فى إسار الذهنية . يأتى من خارج النص الأصلى ولا ينطلق منه . بذلك يخبو وهجه قليلا أو كثيرا ، إلا أنه ، مع ذلك ، ينفذ ضوءاً ولو باهتا من خلال العقلانيات الحزينة المتراكمة فى روايات العصر .

هـذا الشعر ينطلق من بقعة ضوء سطعت ؛ من شحنة طاقة انفجرت ذات يوم من عام البركات ١٩١٩ ؛ عام الثورة المصرية الثانية ؛ وأولاها ثورة عرابى . فهو يحيل إذن إلى الشعور القومى أو القومية المصرية بالمعنى الذى كانت عليه آنذاك . بهذه الحلقة تتصل « عودة الروح » برواية أخرى تبوأت عند النقاد ، بفضل نكهتها الشعرية المماثلة ، مرتبة « الرواية العربية الأولى »(٥٧) ، عنيت « زينب » لمحمد حسين هيكل ، الصادرة عام ١٩١٤ ، فى ذلك المناخ الذى هيأ لثورة عام ١٩١٩ .

لا شك أن الفروق الفنية كثيرة بين الروايتين ، إلا أنهما تلتقيان فى الجوهر : ذلك الشعر المتجلى فى القومية ، وإن اختلفت مظاهره : روعة الطبيعة المصرية، وطيبة الفلاح المصرى فى « زينب » ، و « قلب » الفلاح المصرى صانع المعجزات فى «عودة الروح » . والعجيب أنه يأتى ، فى الروايتين من خارج النص ، أو من نص آخر مواز للنص الأصلى . ذلك ما عبر عنه نقاد رواية هيكل بالرومانسية ، وما نعتناه بالذهنية فى رواية الحكيم ، إلا أنه يكفى ليرتفع بالعملين إلى درجة لم تبلغها الأعمال الأدبية الأخرى . وذلك يفجر كوكبة من الأسئلة .

فإذا كان الشعر (القومية) هو الذى ضمن نجاحهما فى تلك الفترة المتغذية بالقومية ، أفلا يؤكد ذلك ، ضمن الإطار الأدبى العربى ، أن مفهوم الرواية مطاط إلى حد كبير ، وأنه نسبى ، يقاس بحاجات كل عصر الروحية ، وبما ينتظره كل عصر من أدبه ، أو بما يصله من أدب سواه ؟ وهنا انتُظر منه أن يعبر عن شعوره القومى ويبرره فيفعل ، فمجده ؟ وألا يعنى ، من ثم ، أن الشكل وحده ، بكل براعاته ، لا يصنع الرواية إن هى افتقرت إلى الروح ؟ أم أنه يعنى ــ إذا تناولنا القضية من الطرف الآخر ــ أن الموقف العربى من الجمال ، والجمال الأدبى بخاصة ، أسقط على الرواية ، ذلك الفن الدخيل عليه ، وحمّلها ما كان يراه فى شعره ونثره التقليديين جمالا : تلك الخطابة التى تدغدغ الشعور وتطلقه ، وذلك السحر ــ « وإن من البيان لسحراً » ــ الذى يفتق الطاقات وإن كانت إلى الحلم من الواقع

أقرب ، الذى يوقد الطرب ، وإن بقى لذة آنية ويفنى الزمن ؟ ولذا طرب لتلك الروايتين لما فيها ؛ بعكس ما سبقهما وعاصرهما ، من شعر ؟ وماذا لو اجتمعت تلك التساؤلات وأجوبتها جميعاً عند هذين العملين ؟ إذن لكانت الإجابة عنها عملياً ، مفتاحاً لخلق رواية عربية أصيلة ، أو فلنقل — خوفاً من دعاة الأصالة ، ورفقاً بأعدائها — جديدة . وماذا لو كانت هذه الإجابة قيد التحقيق ؟ نِعِمّا ! (أقله إنجاز ، فى عالم عربى ، على تراث تليد ، وإمكانات ثرة ، ويخبطه المرض . آه لو أن فى الأدب ترياقاً ! — نص مواز ليس للقراءة) .

الهوامش :

(١) صفحة ٩ من طبعة مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ، « المطبعة النموذجية » ، القاهرة . دون تاريخ . وهى طبعة بجزءين ، وسوف نحيل دائماً إليها فنضع مثلاً : ١ ، ٧ أو ٢ ، ٢١٥ للإحالة إلى الجزء الأول صفحة ٧ أو الجزء الثانى صفحة ٢١٥ .

(٢) راجع : ١ ، ١٠ .

(٣) تقابل بالفرنسية كلمة Poetique ، وقد يستعاض عنها بكلمة « صناعة » .

(٤) راجع : Bourneuf et Quellet : L' univers du roman, PUF 1972, p. 57 - 61.

G.Genette : Les frontieres du recit. In : Communications N. 8 de 1966.

(٥) طبعاً ليس من الضرورى أن يأتى الحوار (المقطع الثانى) بهذا الأسلوب المباشر ؛ فقد يأتى بأسلوب غير مباشر .

(٦) راجع : « حديث عيسى بن هشام » للمويلحى ، وفيه مقاطع غير قصيرة بالعامية .

(٧) وهى الطاغية .

(٨) راجع مسرحيات : مارون النقاش ، ويعقوب صنوع ، وأبى خليل القبانى .

(٩) وأشهرها روايات جرجى زيدان .

(١٠) راجع روايات مصطفى لطفى المنفلوطى ، وجلها منقول بتصرف .

(١١) راجع على سبيل المثال لا الحصر : ٢ ، ١٥ ـ ١٧ و ٢ ، ٣١ ـ ٣٣ . . .

(١٢) راجع : R.Jakobson : Essais de Linguistique generale! Minnit, 1963. Paris. chap .11

(١٣) هذه المفردات من ترجمتنا ؛ فـ « إحالية » تقابل referenciele ، و « انفعالية » تقابل Emotive و « تماسية » تقابل Phatique .

(١٤) راجع خصوصاً : الحديث عن الهدهد اليتيم (١ ، ١٠٨ . . .) ، الدعوة إلى الأكل . . .

(١٥) راجع : ١ ، ١٩٠ . وما دفعه إلى هذا الموقف هو قول سنية عنه إنه يشبه عمدة البلد ، بفارق واحد هو النظارات .

(١٦) راجع : ترداد حنفى لجملة « معاك حق » (١ ، ٢٣١) ، ونشيده « معانا منديلها » (٢ ، ٢٩٦) .

(١٧) خاصة فى ١ ، ٥٥ . هناك أيضاً مواقف أخرى : مبروك حين يعود إلى البيت بنظارتيه (١ ، ١٩١) ، سليم حين تكتشف رسالته إلى سنية (١ ، ٢٣١) ، حنفى حين يلقى المتقدم لخطبة زنوبة (١ ، ١٨) .

(١٨) راجع : ١ ، ٥٩ . وهناك أيضاً مواقف أخرى : سليم بعد « تفتيشه » للشامية . . .

(١٩) راجع : ١ ، ٢٨ ـ ٢٩ . ويمكن كذلك مراجعة الحوار الذى يجرى بعد أن يرمى سليم بورك الوزة (١ ، ٣٩) وقصة الهدهد اليتيم (١ ، ١٠٩ . . .) . . .

(٢٠) راجع الإشارة رقم ٦ .

(٢١) راجع في T. Todorov : Poetique. Seuil 1968 ——الفرق بين الأسلوب المباشر وغير المباشر والمروى style raconte .

(٢٢) هو الراوى الذى يغور في أغوار الشخصيات كافة ولا يخفى عليه شيء ويقابل ما يعبر عنه بالفرنسية بـ Narrateur omniscient .

(٢٣) راجع على سبيل المثال لا الحصر : ١ ، فصل ٢٢ ثم ٢ ، فصل ١٢ وفيه على الأقل مشهدان ، . . .

(٢٤) في كتابه « الوجه والقناع » دار الآداب ، بيروت ١٩٧٣ ، يأخذ محمود أمين العالم على المخرج تقيده بنص الحكيم ، ولعل في ما ذهبنا إليه ما يفسر موقف المخرج .

(٢٥) راجع : مقطع المنديل منذ مطلع الرواية وحتى المشهد الطقوسى (٢ ، ١٩٦) بل أساليب زنوبة لرقية مصطفى ، بل شراء مبروك لنظاراته . . .

(٢٦) راجع : Bourneuf : op. cit. chap. V

(٢٧) نثبت بعد الهوامش ، جدولاً* بأهم المواضع التى ترد فيها هذه اللغة .

(٢٨) راجع في : R. Barthes et ... : Poetique de recit ! . Seuil, 1977
مقال W. P. Booth : Distance et point de vue.
ولا سيما ما يتعلق بالمسافة بين الراوى والشخصيات .

(٢٩) راجع R. Jakobson: op. cit. "La Fonction poetique"

(٣٠) راجع أيضاً : « خطيب الجمعة » (١ ، ١٨٦) ، « عابد وثنى » (١ ، ٥٧) . . .

(٣١) راجع : ١ ، فصل ٧ حيث تكثر المقاطع التفسيرية ، ثم ٢ ، ٣١-٣٣ ، ومقاطع الحوار الذهنى المشار إليه .

(٣٢) عبر عنه مبروك بشراء النظارات وزنوبة بالتعاويذ كافة .

(٣٣) سنية « أدركت بوعيها لماذا تحيا المرأة » (٢ ، ١٦٤) . عجيب هذا الإدراك المفاجىء .

(٣٤) راجع ما قيل عن النمذجة في هذه الدراسة .

(٣٥) « غير أنه لم يجد في رأسه الآن سوى صورة واحدة : مصر وسنية » (٢ ، ٧٧) .

(٣٦) راجع ١ ، ١٤٣ - ١٤٤ .

(٣٧) راجع كتاب MR. Barthes et.. 1 : op. cit.
في مقال : W. Kayser : Qui raconte le romah ?
عن : L'auteur impliciteM

(٣٨) راجع : الفقرة الثانية من ١ ، ٢ : « ولفظت هذه العبارة . . . » .

(٣٩) راجع على سبيل المثال لا الحصر :
ــ محمود أمين العالم : « توفيق الحكيم المفكر والفنان » دار القدس بيروت ١٩٧٥
ــ جورج طرابيشى : « لعبة الحلم والواقع » ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٠ .

(٤٠) شأنه في ذلك شأن أكثر التحديدات الرائجة في النقد عندنا مثل : رومانسية ، واقعية ، سيرة ذاتية ، وجدانية . . .

(٤١) راجع كتابه المذكور آنفاً .

(٤٢) راجع كتابه المذكور آنفاً ص ١٣٢ .

(٤٣) المرجع نفسه ص ٣٦ .

(٤٤) المرجع نفسه ص ٤٠ .

(٤٥) المرجع نفسه ص ٣٨ والمقتطفات المستشهد بها كلها من الحوار الدائر بين الخبيرين .

(٤٦) راجع : عن البدو ١ ، ٢٥ - ٢٨ وعن الأتراك : كل تصرفات والدة محسن .

(٤٧) ننبه القارىء فيما نعتذر إليه أن هذا الخط المنحرف يشير إلى أن هذه العبارة تقرأ بطريقتين متلازمتين : « العلاقة والبحث عنها » ـ « العلاقة أو البحث عنها » .

(٤٨) راجع تعبيره : "Image imageante et image imagee"

(٤٩) ما المقاطع التى يستهل بها جزءا الرواية إلا امتداد لهذه اللغة .

(٥٠) راجع بعض قولها : « من إمتى ياحضرة العمدة الفلاح . . أنا اللى مدنتك » (٢ ، ١٣) .

(٥١) المرجع نفسه : مقدمة الكتاب .

(٥٢) وربما كان المنفلوطى أفضل ممثل لها في تلك الحقبة .

(٥٣) صدرت له في مطلع العشرينات مجموعة قصص ، « ما تراه العيون » كان نشرها في « السفور » ابتداء من ١٩١٨ .

(٥٤) على يد محمود تيمور وعيسى وشحاته عبيد وبعض من كوّنوا فيها بعد « المدرسة الحديثة » .

(٥٥) وأوضح مثال عليها : « رجب أفندى » (لمحمود تيمور) .

(٥٦) طه حسين في « الأيام » (١٩٢٩) ، المازنى في « إبراهيم الكاتب » (١٩٣١) .

(٥٧) وقد أوضحنا في مقالنا « نشوء الرواية العربية بين النقد والأيديولوجية » المنشور في مجلة الآداب (عدد خاص ٢ - ٣ ، ١٩٨٠) أن موقف النقاد هذا كان أولاً موقفاً عقائدياً لا أدبياً .

---

* الجدول المشار إليه في الهامش ٢٧ :

مواضع لغة الكتابة

رموزها ثلاثة : جماعة ، معبود ، قلب . هاك مواقعها .

١ ــ جماعة : جزء أول ، صفحة ١٠ ، ٢٦ ، ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٣ (مبروك منيم) ، ٤٥ (محسن ملهم) ، ٤٩ ، ٥٢ ، ٦٥ ، ٧٤ ، ١٧٢ ، ٢٦٥ (قرود) .

جزء ثان ، صفحة ٥ - ٦ ، ١٤ ، ٣٠ - ٣١ (الرضاع معا) ، ٣٤ - ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ - ٣٩ ، ٤٦ ، ٥٣ - ٦٣ ، ١٩٠ - ١٩٢ ، ٢٤٠ - ٢٤٢ ، ٢٤٥ ، ٢٥٣ ، ٢٥٦ ، ٢٦٢ .

٢ ــ قلب : جزء أول ، صفحة ١٠٧ ، ١٢٩ ، ١٣٠ - ١٣٤ ، ١٥٩ (إحساس) ، ٢٠٠ - ٢٠٣ ، ٢٠٥ - ٢١٠ ، ٢٥٢ .

جزء ثان ، صفحة ٣٠ - ٣٢ ، ٣٤ - ٣٥ ، ٣٦ - ٣٨ ، ٥٣ - ٦٣ ، ٧٤ ، ١٠٧ ، ١٢٦ ، ١٤٤ ، ١٦٤ ، ١٨٢ ، ١٩٠ - ١٩٢ ، ٢٠١ - ٢٢٤ ، ٢٤٠ - ٢٤٢ .

٣ ــ معبود : جزء أول ، صفحة ٤٩ ، ٥٧ (آلهة الشرفة) ، ٦٥ ، ٧٤ ، ١٠١ ، ١٤١ - ١٤٤ ، ١٤٨ ، ١٦٠ ، ١٧٢ ، ١٨٧ ، ٢٢٣ ، ٢٣١ ، ٢٥٨ .

جزء ثان ، صفحة ٥ - ٦ ، ١٤ ، ٣٠ - ٣٢ ، ٣٧ - ٣٨ ، ٣٩ ، ٥٣ - ٦٣ ، ١٠٠ ، ١٢١ ، ١٦٧ ، ١٩٠ - ١٩٢ ، ٢١٦ ، ٢٤٠ - ٢٤٢ ، ٢٤٦ .

تنبيه : في هذه المواقع ترد الرموز الثلاثة المذكورة وما يقع في حقلها المعنوى ، كما حددناه في دراستنا .

النَّصّ

نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش

اعتدال عثمان

ماذا يقول شعر محمود درويش ؟ وكيف يقول ما يقول ؟ وهل يمكن اختزال ذلك الثراء اللغوى الفادح ، وتكثيف طاقة شعرية بركانية فى عبارات بحث أو مقال يكون كالزبد الطافى فوق أمواج بحور الشاعر الخلابة الهادرة ؟

بكلمات أخرى ، ما العلاقة بين النص المبدع والنص النقدى ؟ وهل نسلم بأن النص النقدى « قول على قول » ، محكوم بأنه يأتى تاليا على النص الأول ، فيصبح استنطاقا فى الزمن الحاضر لماضٍ صامت ؟ صحيح أن الأمر كذلك ؛ لكن ماذا يحدث لو ولينا وجوهنا صوب الآفاق البعيدة ؟ نبحر فى فُلْك درويش ، ونغادر تخوم المألوف والجاهز ، ونكون بين برق بحوره وألقها ، ومعنا صحبة من نصوصه ، ونصوص أخرى غائبة[1] ، ونصوص تحضر الآن ، ومنها نص يقتبس كلمات وهاجة لأوسكار وايلد تقول : « النقد يتعامل مع العمل الأدبى بوصفه نقطة البداية لإبداع جديد »[2] ، فلا يكتسب أهميته من اكتشافه لعلاقات العمل الفنى وإضاءته فحسب ، وإنما تكون للنص النقدى إشعاعات ذاتية تنبثق مما يحمله من حنين لطرح الأسئلة الجوهرية المرتبطة بالوجود وبحياة الإنسان ومصيره .

وفى الحال يحضر نص آخر أكثر دلالة ، لناقد ومبدع فى آن واحد ، يقول : « قد يكون النقد الأدبى ــ بوصفه علما ــ عملا إبداعيا ، مثله فى ذلك مثل أى عمل علمى آخر : أعنى وجود الإحساس ، وأحيانا نشوة الاكتشاف ؛ ذلك الضوء المباغت الذى يغمر الأشياء فيجعلها تضىء بدلالة مفاجئة .. تمثل حقيقة إنسانية أكثر عمقا . إننى ، لهذا السبب ، أعتبر النقد علما ، وأعتبره ، فى الوقت نفسه ، فنا أو نوعا أدبيا[3] » .

وعلى أرض واقع أكثر جهامة نرتطم بكلمات حصيفة ، لكنها غير محلقة ، تتمثل فى قول لوكاتش « إن كاتب المقال (يقصد المقال النقدى) مثال خالص للبشير بمن يأتى بعده ؛ إنه يقوم بالإعداد لثورة جمالية يكون من نتائجها ، وفى هذا وحده مفارقة ساخرة ؛ أن يصبح الناقد فى موقع هامشى »[4] . ولابد عند الإعداد لتغيير القيم الجمالية ، أو حتى مجرد التفكير فى التغيير ، من شحذ ملكات تبدو خاملة ما لم نتجاسر فندفع بها إلى مهب رياح المجهول وأعاصيره .

صحيح أن الناقد يتخذ من العمل الفنى مادة أولية لبحثه ، يقوم بتحليلها وردها إلى منابعها الأولى ، تمهيداً لاستخراج القيم التى يحتكم إليها الفن ويجاوزها فيها بعد ؛ وصحيح كذلك أنه يتحرك فى بحثه داخل إطار علاقات مبدع النص بالعالم ، لكن

الناقد ، خلال عملية تفكيك النص وإعادة تركيبه ، يدخل طرفا فاعلا فى إعادة تشكيل هذه العلاقات ، وطرحها طرحا جديدا فى نص نقدى ، يضيف عمقا جديدا للنص الأول ، يتمثل فى علاقات الناقد نفسه بالعالم .

وعلى حين تتعدد القراءات النقدية فإنها تختلف فى عمق الإضافة . ويتوقف الاختلاف على وعى الناقد بعملية التلقى ، والموقع الذى يتخذه إزاء النص الذى يتناوله بالنقد ؛ فهناك على سبيل المثال ما يمكن أن يسمى بالقراءة « الاستنساخية » التى تحرص على أن يكون التلقى بأكبر قدر ممكن من الأمانة ، وتكتفى بالوقوف على حدود التلقى المباشر ، والخضوع للنص . لكن هذه القراءة ذاتها « لا تخلو أو يمكن أن تخلو من التأويل ، وإنما تخلو من الوعى بما تقوم به من تأويل »(٥) .

وهناك قراءة أخرى هى القراءة « الاستنطاقية » ، التى تسهم بوعى فى إنتاج وجهة النظر التى يحملها أو يتحملها الخطاب . ويتطلب هذا النوع من القراءة شحذاً لإرادة القارىء ، ولقدرته على البناء . ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها يمارس القارىء أفعال الاختيار ؛ فتتقدم أفكار بعينها ، وتتراجع أفكار غيرها ، أو تبرز جوانب ، ويخفت الضوء المسلط على جوانب أخرى ، حتى نصل فى نهاية الأمر إلى بناء جديد لأفكار العمل الفنى ، ولطريقة التعبير عن هذه الأفكار . ويتفاوت البناء فى تماسكه وقدرته على الكشف ، كما تتفاوت كيفية البناء فى كل قراءة جديدة . ويقتضى حفز إرادة القارىء ، وإطلاقُ أفعال الاختيار والممارسة الواعية ، رفضَ آليات طرق التفسير المألوفة ، والوقوفِ عند تخوم التلقى المباشر ، ومشاركة القارىء فى إعادة تشكيل العمل الفنى ؛ وهى مشاركة لا تتوقف على إرادة القارىء وحدها ، وإنما تتطلبها جماليات الفن ذاته ، عندما تقوم على رؤ يا مركبة للوجود ، لا تصلح نظرة أحادية خاضعة للنص لفض مغاليق أسراره .

وإذا حولنا زاوية الرؤ ية فى محاولة لتلمس الآفاق الرحبة ، ولكن فى إطار ذلك المنطلق نفسه ، وجدنا أن استنطاق النص والمشاركة فى صنعه لا يقتصران على الأعمال النقدية فحسب ، وإنما قد يمتدان إلى مجال أدبى آخر هو الترجمة ، فى أرقى أشكالها ، حين تجاوز حدود النقل الأمين للنص ، وتصل إلى معايشة حميمة لأفكاره ، ولوجهة النظر التى يحملها ؛ فمن منا قرأ ترجمة حسن عثمان للكوميديا الإلهية لدانتى ولم تهزه هزا عميقا تلك القدرة على النفاذ إلى الأصل ، والترحال الطليق فى أحراشه ، والاحتراق بلهيب جحيمه ؟ وإذا بالرحلة الأدبية تنتهى وقد تركت إدراكا عميقا بأن المترجم قد استطاع أن يقتنص روح النص ويعيد خلقه فى اللغة العربية ، وإذا بالجحيم يضىء فى العقل والنفس ، فيخرج القارىء من مطهر المعرفة ، على حين تدخل الرحلة فى نسيج الفكر ، تعيد تشكيله .

إننى أذهب إلى أبعد من ذلك ؛ إلى الأفق الذى ألْمَحَ إليه الناقد المبدع الذى أشرت إلى حديثه منذ قليل ، وأغامر إذ أقول إن عملا علميا مثل كتاب « شخصية مصر . دراسة فى عبقرية المكان » لجمال حمدان ، عمل إبداعى من طراز فريد . صحيح أن مجلدات الكتاب الأربعة الضخمة تتوافر فيها شروط البحث العلمى الموضوعى ، وتكشف عن عمق كبير وإحاطة موسوعية ، بالإضافة إلى كم معرفى هائل ، ودقة فى العرض ، وتوثيق للمادة . . الخ ، لكننا إذا ما قرأنا فصول الكتاب بدهتنا حقيقة جلية كالشمس ؛ حقيقة أنه فى العمق السحيق من هذا الجهد الخارق تكمن بذور الفن العظيم فى إهاب ذات مُلْهَمة ، يظل حضورها المضمر فى ثنايا العمل العلمى حضورا غامرا أخاذا ، لا تستطيع أن تحدد مصدره ، وإنما تتساق معه ومع إحساس بنشوة الاكتشاف والتعرف البكر على شخصية مصر الاقتصادية ، وشخصية مصر البشرية ، وشخصية مصر التكاملية . . الخ ؛ إحساس لا يتركنا إلا وأطراف تلك الرؤ ية الشمولية قد تجمعت فى بؤ رة تشع بعشق صوفى لمصر ولذرات ترابها ؛ عشق يبلغ حد الفناء فى ذلك الوطن العريق المتربع على عرش النيل .

من منا قرأ ولم ينفذ ذلك الإشعاع إلى الصميم من انتمائه ، فيزيده إيمانا بهذا الانتماء ؟

تُرى هل شطح بى القلم بعيدا عن محمود درويش وشعره ؟ فى ظنى أننى أقترب كثيرا من شعر درويش ، على حين يبدو أننى قد صرت شديدة البعد عنه ؛ ليس لأن جمال حمدان ومحمود درويش ينهلان معا من نبع العشق الصوفى المتوهج إلى حد الفناء فى الوطن ، وإن لجأ كل منهما إلى استخدام أدواته الخاصة ؛ أى ليس بسبب وحدة المنطلق لكليهما على الرغم من اختلاف السبل ، وإنما بسبب الجمع فى شعر درويش بين سبل تبدو مختلفة ، أو بعبارة أدق لسبب يتعلق بأيديولوجية الخطاب الشعرى عند درويش .

ولكن قبل أن نتعرف أيديولوجية الخطاب الشعرى عند درويش لابد من تحديد زاوية التناول فى الخطاب النقدى ، بمعنى الموقع الذى يختاره الناقد لتوجيه خطابه . لقد اقترحت ، منذ قليل ، قراءة تتوخى استنطاق النص ، ورفض الخضوع لآليات طرق التفسير الجاهزة ، لكن هذه القراءة الاستنطاقية ذاتها تتفاوت فتتصل أحيانا فى تناولها للنصوص الفنية الغنية التى تتميز برؤ اها المركبة إلى مستوى الإبداع ، وتتوازى مع النص الفنى إذا ما توافر للناقد أساس معرفى راسخ ، يوجهه نوع من الحدس الملهم .

ولا أزعم أن قراءتى التالية تنتسب إلى هذا المستوى ؛ لكننى أتوجه إلى مستوى آخر ، قد تنجح فيه القراءة فى إقامة حوار مع بعض عناصر العمل الفنى ، فتمنحنا محاولة فك رموز شفرة النص الفرصة لتشكيل قدرتنا الخاصة على فهم الرموز وحل

شفرتها فى الحياة بصورة عامة . وأوضح هذه النقطة فأقول إن إنتاج معنى النص الأدبى الذى يرتبط بتشكيل المعنى الكلى gestalt لهذا النص لا يشتمل فحسب على اكتشاف غير المتشكل فى هذا النص وحده ؛ ذلك البعد الذى يمكن أن يلتقطه قارىء يتمتع بخيال نشط ، ولكنه يشتمل كذلك على احتمال أن نستطيع نحن القراء أن نشكل أنفسنا ، وأن نكتشف ما كان من قبل مراوغا فى وعينا[٧] . والعمل الفنى ، من هذا المنظور ، لا يقدم إشباعا لرغبات القارىء ، أو يداعب أمنيات غير محققة لديه ، وإنما يساعد القارىء على « تحديد قيمه ، وربما يكون باعثاً على استثارة رغباته ، أكثر من كونه تحقيقا لرغبة ما عن طريق آليات تجربة ينوب عنه فيها شخص آخر »[٨] .

إن فعل القراءة ، أى التفكير فى شىء لم نجربه ، لا يعنى فحسب فهم هذا الشىء ، وإدراك أبعاده إلى الحد الذى يؤدى إلى تشكيل شىء آخر فى داخلنا ، ولكنه يعنى كذلك أن هذه الأفكار على حين تأخذ شكلا ما فى وعينا ، تقوم فى الوقت نفسه بتنبيه قدراتنا غير المتشكلة ، فتبدأ هذه القدرات ، خلال عملية حل شفرة الأفكار ، فى النمو وفى تشكيل ذاتها ، لتعود فتشكل العمل الذى تقوم بحل شفرته . وما هذا العمل إلا جزء من العالم المحيط بنا . وإذا كان نمو قدرات الإنسان فى مجال معين ينتج عنه إسهام أكثر فاعلية وإيجابية فى مجالات الحياة الأخرى ، كذلك فإن الوعى الذى ينمو فى مجال الدرس الأدبى لا ينفصل عن أشكال الوعى الأخرى فى المجال الاجتماعى والسياسى بشكل عام . ولكن لهذا مجالاً آخر .

إن الوعى بجدلية عملية القراءة يجعلنى فى أقرب نقطة الآن من شعر درويش ، وفى حالة استعداد للبدء فى محاولة إنتاج دلالة النص الشعرى ؛ أى أن هناك حدث « قراءة ـ كتابة » سوف يبدأ ، وهذا الحدث يصدر عن « قارىء ـ كاتب » سوف يقوم بإنتاج الدلالة (أنا بوصفى كاتبة هذه السطور ، وأنت أيها القارىء الكريم ، أينما تكون الآن ، وفى غياب الذات المتكلمة ، فإنك تصبح ذاتا ؛ لأنك ما إن تقرأ عبارة « وأنت أيها القارىء الكريم » حتى تبدأ فى تلقى الفكرة واستخلاصها واختيار الطريق التى تفضلها فى تأويل الخطاب والاشتراك فى إنتاج الدلالة) .

وفعل القراءة والكتابة حدث تال على حدث آخر هو الحدث المروى أو الملفوظ أو المعبر عنه ، أى القصيدة المكتوبة . وللقصيدة قائل هو صاحب الخطاب الشعرى . والحقيقة إنه ليس قائلا واحدا وإنما هو أصوات متعددة ، على نحو ما سوف يظهر فى تحليل القصيدة التى سأتناولها بالدراسة . وإذا كنت قد حددت موقع الذات المتكلمة الآن لحظة الكتابة ، فمن المهم عند هذه النقطة أن نتعرف بصورة مبدئية الموقع الذى يختاره درويش لتوجيه خطابه الشعرى .

لأول وهلة يبدو أن الشاعر لا يفرض حضوره من موقع المهيمن أو المعلم ، أو من أى موقع سلطوى آخر ، ولكنه يختار موقعا غير محدد ، يتيح له الانتقال الحرَّ بَيْن دور المتكلم ودور المتلقى . إنه داخل الأشياء وخارجها ، يتراوح بين العفوية والتلقائية الآسرة التى تكاد تكون بوحا حميما ، والتخطيط المحكم لتفاعل يتم طوال الوقت ، بين القول والتلقى ؛ بين ما هو لفظى مجهور بارز الإيقاع ، وما هو نصى مكتوب ، إيقاعُه خفى كنبض القلب ، أو كسريان الدم فى العروق . إنه بذلك كله يحدد موضع النص فى العالم ، كما يلمّح فى الوقت نفسه إلى طريقة التعامل مع النص قراءةً ونقدا . ذلك هو تصورى المبدئى لأيديولوجية الخطاب الشعرى عند محمود درويش .

وأيديولوجية الخطاب هى وجهة نظر يعبر الكاتب من خلالها عن انعكاس الواقع على نفسه وموقفه من هذا الواقع ؛ فهى المعنى أو المدلول الذى يحمله الخطاب . ولكن الخطاب الشعرى لا يتشكل من المدلول وحده ، وإنما يتشكل كذلك جماليا عن طريق وسائل أداء لغوية هى الدوال . وهذه الدوال لا تكون وسائل أداء محايدة يمكن أن تُسْتَخدم بطرق متماثلة لنقل وجهات النظر المختلفة ، بل إن كل فكرة أو معنى أو مدلول يتخير الدوال الصالحة للتعبير عنه . وعلى حين تتشكل الدوال فى كلمات وسطور شعرية وقصيدة كاملة تربطها شبكة علاقات معقدة ، فإنها تتكشف ، فى الوقت نفسه ، عن الأيديولوجية المحددة ، التى يريد الشاعر أن يحقق عن طريقها الاتصال الكتابى عبر النص . وبناء على هذا التصور تكون وسائل الأداء أدوات أيديولوجية[٩] .

هذا كلام حول الشعر ، أو سباحة فضائية فى منطقة انعدام الوزن ؛ أما الشعر ، ذلك الكوكب اللألاء ، فما زال نائيا . الآن أدخل فى مدار جاذبيته وأقرأ شعر درويش[١٠] ، فأجده يقول شيئا واحدا ،بسيطا ، عميقا ، ومعجزا ؛ يقول شعر درويش :

«أنا لا أكون إلا فى الأرض ، وكل وجود لى خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائى ؛ لتكن الأرض داخلى تكتبنى وأكتبها» .

درويش ، إذن ، يسكن القصيدة ويشيد وطنا من الشعر ، يرسم حدوده على خطوط الطول والعرض الورقية ، ويبسط أرضه ، ويرفع سماءه ، ويشكل تضاريسه ، وينفخ فيه مناخه الآسيوى الحار ، ونسائم لياليه البحرية ، فتتشكل السطور دروبا ومنازل ، والكلمات حصى وذرات تراب ، وتتجسد القصيدة - الأرض ، بقدسها وجليلها ، بتينها وزيتونها وبرتقالها ودوالى العنب فى قراها النائية . يبزغ فجأة من بين أشجار السرو وجه أحمد الزعتر بغير جسد ، تلتقى بين السطور الدروب برأس سرحان يتدحرج إلى هوة بلا قرار ؛ تتعثر بكفوف ليست لها

أصابع ، وبأشلاء تتبين بالكاد أنها بقايا خمس فتيات كن يقفن على باب مدرسة ابتدائية . تصعد معه الكرمل فترى البحر يتحول عنكما ، على الرغم من أن قبة الصخرة ما تزال هناك صامدة .

هكذا بدت لى أرض درويش ، الممتدة بامتداد شعره . لكن لابد بعد هذه السباحة الفضائية من الهبوط فى بقعة بعينها تتيح رؤية تفصيلية أكثر تحديدا لجزء من هذا البراح الشعرى الأخاذ . ولتكن بقعة الهبوط هى قصيدة «الأرض» فى ديوان «أعراس»(*) .

تتشكل قصيدة الأرض من خمسة مقاطع تأخذ أرقاما هندية(**) ، ومقاطع مساوية لها فى العدد تأخذ أرقاما عربية ، ويلى كل مقطع من المقاطع ذات الأرقام الهندية مقطع يحمل رقما عربياً مماثلا للمقطع السابق عليه . ومقطع سادس أخير يحمل رقما مزدوجا ، هنديا وعربيا فى الوقت نفسه . بحساب درويش تتكون القصيدة من اثنى عشر مقطعا - إذا حسبنا المقطع الأخير مقطعين متداخلين - تمثل عدد شهور السنة . ولهذا الرقم دلالته فى تخلق القصيدة الأرض على مدار عام شعرى لا يقاس بمقاييس زمننا الفعلى .

ولا يقتصر التداخل فى بنية القصيدة على تلك السمة الشكلية التى تظهر فى المقطع الأخير ، ولكنه يشتمل على مستويات عدة ، تظهر فى أوضح صورها فى الجمع بين النثرى والسردى من ناحية ، والغنائى من ناحية أخرى ؛ فالمقاطع ذات الأرقام الهندية تتميز بطبيعتها النثرية والسردية ، وتشتمل على خصائص السرد متمثلة فى الاعتماد على نمو الحدث المروى وتطوره كيفيا فى المدى الزمنى[11] ، كما تظهر فى انبساط السطور الشعرية وتتابعها فى أجزاء كاملة من المقطع ، بغير التزام بشكل ما من أشكال التقطيع الطباعى المعتادة أو المبتكرة فى الشعر الحديث ، ومع الحرص على خفاء الإيقاع فى هذه الأجزاء ، وتخفيف الضوء المسلط على الذات المتكلمة فى الخطاب الشعرى ، على نحو يؤدى إلى التركيز على التفاعل بين المحاور السردية الرئيسية فى القصيدة .

أما المقاطع ذات الأرقام العربية فتظهر فيها غنائية درويش الأسيانة العذبة ، وحسه الموسيقى العالى ، ويبرز الإيقاع بصورة واضحة فى تكرار كلمات وحروف بعينها ، وفى الاحتفاظ بجرس القافية الموحدة فى عدد من السطور القصيرة المتتالية ، التى تحمل دلالات تقريرية مباشرة ، ممتزجة ببعد حلمى ، تكون بمثابة تنويعات نغمية على الألحان الأساسية فى المقاطع السردية ، تتقاطع وتتداخل معها عبر فضاء القصيدة .

وتتخلل المقاطع السردية سطور شعرية تحمل خصائص غنائية واضحة ، تقدم بعداً جديداً للحوار الشكلى القائم بين المقاطع ذات الأرقام الهندية والمقاطع ذات الأرقام العربية . ويؤدى الحوار الداخلى فى المقاطع السردية إلى تعميق التداخل فى بنية القصيدة ، كما يؤدى تعدد مستويات الحوار بين السردى والنقيضة الغنائية إلى تركيب «وُلَاَّتى»[12] ينتج عنه تخلق الأرض على خطوط الطول والعرض الورقية .

وإذا كانت خطوط الطول والعرض الورقية هى الفضاء أو المكان الذى تتشكل الأرض عبرها وفيها بينها ، فإن ظهور الحياة على هذه الأرض يتم فى زمان محدد هو شهر آذار ، الشهر الذى تبدأ معه دورة الخصب وانبعاث الحياة فى الأرض .

إن احتفال درويش بأعراس الأرض يقدم فى شكل معزوفة تظهر فيها الأصوات متعاقبة ، ثم تتمازج مشكلة ما يسمى فى الموسيقى بالتمازج اللحنى Counterpoint ؛ ويعنى التأليف الهارمونى بين أصوات متزامنة . ويتخذ دخول الأصوات إلى القصيدة نظاما معينا ، كما يحدث فى أنواع معروفة من التأليف الموسيقى السيمفونى ، وخصوصا ما يسمى بالـ «Fugue Form» الذى يعتمد أساسا على التمازج اللحنى ، فيدخل الصوت الأول ويكون بمثابة لحن القرار subject، ثم يليه صوت آخر يؤدى لحن الجواب answer، محاكيا اللحن الأول ، ولكن بدرجة صوت مختلفة ، تكون أقل انخفاضا فى السلم الموسيقى . ولا يشترط فى هذا النوع من التأليف أن تكون المحاكاة متطابقة ، وإنما يسمح بتنويع على اللحن الأساسى . ويتوالى دخول الأصوات التى تتميز بقدرتها على تبادل أماكنها ، وتغيير مواقعها ، فى هذه المعزوفة التى تمثل خصائص التأليف الموسيقى بين أصوات متعددة فيما يعرف بالموسيقى البوليفونية polyphonic music[13] .

ويظهر فى المدخل الافتتاحى فى القصيدة صوت الزمن «فى شهر آذار» ، الشهر الذى يحتفى فيه بعودة الخصب إلى الأرض ، ويرتبط بشعائر كانت تجمع منطقة البحر الأبيض كلها ، حيث كانت تقام احتفالات سنوية لآلهة الخصب ، أوزوريس وأدونيس وتموز وأتيس ، تميزت بطبيعتها الواحدة ، واحتفائها - على الرغم من تعدد أسماء الآلهة واختلاف تفاصيل الشعائر - بتجدد النبات على الأرض فى هذا الوقت من العام[14] .

إن «آذار» ليس هو فحسب ذلك الزمن المطلق الذى «يأتى إلى الأرض من باطن الأرض» فى حدث كونى مفعم بسر الوجود ، لكنه زمن فلسطينى محدد - «فى شهر آذار ، فى سنة الانتفاضة» - ما يزال الفلسطينيون يقيمون له عيدا يسمى عيد الأرض . ويأتى ذلك الزمن فى بعده التاريخى الفلسطينى تاليا على الصوت الأول ، أى صوت القرار ، فيكون جوابا للحن الأساسى الأول .

---

* انظر نص القصيدة فى نهاية البحث .

** الأرقام الهندية هى علامات الأعداد المعروفة ١ ـ ٢ ـ ٣ ـ ، والأرقام العربية هى العلامات . . . 3- 2- 1

يشكل الزمن فى بعديه جذرا عميقا يتغلغل فى مقاطع النص ويشده إلى مركز تتجمع فيه شبكة العلاقات التى تنسج حول الأرض ، ويدخل صوت الأرض فى قرار اللحن الأساسى الثانى ليقول «أسرارها الدموية» ، التى تخاطب بدورها منطقة موغلة فى العقل الجمعى ، حيث تكمن ذكرى الأساطير المرتبطة بتخصيب الأرض بدماء الآلهة[١٥] ، وترتبط فى الوقت نفسه بأسرار دماء فلسطينية لبنات خمس «افتتحن نشيد التراب» الفلسطينى فى تلك المساحة المستطيلة على الخريطة ، وترتبط كذلك ببقعة محددة من الوطن - «باب مدرسة ابتدائية» . ومع افتتاح نشيد الوطن يدخل صوت الجواب فى اللحن الأساسى الثانى .

وما ان يتم دخول اللحنين الأساسيين فى مفتتح القصيدة حتى يظهر صوت الشاعر متوحدا بالأرض فى بعديها الكونى والوطنى «أنا الأرض» ، ومازجا بين القرار والجواب فى اللحن الأساسى الثانى . ولا يكون ظهوره بصيغة المتكلم المفرد فحسب ، وإنما يظهر كذلك متوحدا مع الجماعة فى «سنطردهم» . وعلى حين يمثل الشاعر صوت القرار فى هذا اللحن ، فإنه يقوم كذلك بإنشاء علاقة محورية فى القصيدة ، طرفاها أنا - أنت ، ومركزها الأرض . ويكون بذلك قد مهد لدخول صوت الجواب فى اللحن ، وهو صوت خديجة . وخديجة ترتبط بالأرض من ناحية «الأرض أنت» ، وترتبط من ناحية ثانية بالفتيات الخمس ، كما سوف يظهر فى تحليل القصيدة . ويؤدى دخول هذا الصوت إلى انفتاح النص على بعد نبوى محمل بالرؤيا . لكن صوت خديجة يظل ، على الرغم من ذلك ، وثيق الصلة بتفاصيل الحياة اليومية : «لا تغلقى الباب» ، و «إناء الزهور» ، و «حبل الغسيل» . ويقوم هذا اللحن الأخير بالمزج بين الألحان السابقة فى تآلف هارمونى ، يمتد بامتداد القصيدة .

الآن آتى إلى نظرة تفصيلية ، فأتتبع دخول هذه الألحان بصورة كاملة قدر الإمكان إلى القصيدة .

يتوزع دخول الزمن فى قرار اللحن الأول على النحو التالى :

«فى شهر آذار قالت لنا الأرض أسرارها» ، المقطع ١ .

«فى شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها» ، المقطع ٢ .

«فى شهر آذار زوجت الأرض أشجارها» ، المقطع ٣ .

«فى شهر آذار أحرقت الأرض أزهارها» ، المقطع ٤ .

ويلاحظ أن هذه الترتيلة التى ترفع إلى الأرض فى موسم الخصب تأتى كلها فى نهاية المقاطع السردية التى وردت فيها . ولا يقتصر ظهور صوت الزمن فى بعده المطلق فى المواضع السابقة وحدها ، وإنما يظهر بصورة مكثفة فى المقطع رقم (٣) ، الذى يشكل مع المقطع رقم (3) وحدة تقع فى المنتصف من القصيدة وفى المركز منها ، إذا استثنينا المقطع المزدوج الأخير ، حيث تصل المعزوفة إلى ذروة التمازج والتدفق اللحنى فى قوة وسرعة فائقة . أما فى المقطع رقم (٣) فيتصاعد الجو الشعائرى الاحتفائى ليتوج فعل إخصاب بشرى للأرض . هنا يصبح الشاعر ، الناطق بصوت الجماعة ، هو العابد والمعبود ؛ هو الكاهن والشعيرة ؛ هو القربان والمذبح ، وهو قدس أقداس الوطن الذى يحرق حوله البخور وتتصاعد داخله الأناشيد مرددة لأصداء شعائر العبادات الوثنية فحسب ، بل تاريخ الديانات السماوية الثلاث ، مكثفة فى ترنيمة واحدة ، ترفع إلى أرض الأنبياء .

إن شهر آذار فى هذا المقطع يؤذن باستيقاظ الخيل ؛ والخيل ترتبط فى قاموس درويش الشعرى بإيحاءات جنسية واضحة[١٦] . وتشكل نغمة الخيل والتنويعات المصاحبة لها سطرا شعريا مفصليا ، يربط بين المستويات المتعددة للبعد الدينى فى هذا المقطع . وتظهر هذه النغمة مرتين فى صيغة متماثلة «فى شهر آذار تستيقظ الخيل / سيدتى الأرض» . وفيما بين الصيغة الأولى والثانية ينفتح النص على تداخل المستويات الدينية إلى جانب التداخل فى الصيغة نفسها بين صوت الزمان وصوت المكان فى بعدهما المطلق ، فتظهر ألفاظ مثل «البخور ، الهياكل ، نشيد» وعبارات مثل «أنبياء فلسطين ، خروج المسيح من الجرح والريح ، صعود الفتى العربى إلى الحلم والقدس» .

وتظهر النغمة ذاتها فى تنويعة مصاحبة ، تظهر فى «القمم اللولبية تبسطها الخيل» ، كى تستدعى مرة أخرى المستوى الدينى الذى يلمح إلى صعود الفتى العربى فى معراج النبوة ، فيرتبط بـ «سجادة للصلاة السريعة» . وتعود نغمة الخيل فى صورة مركبة ، تندغم فيها العلاقات بين الزمان والبحر والأرض «فى شهر آذار ينخفض البحر عن أرضنا المستطيلة مثل حصان على وتر الجنس» . إن الخيول التى استيقظت فى شهر «آذار» تنطلق فى عنفوان قوى الطبيعة ، تصهل برغبة شبقية لتخصيب الحياة وبعثها . وتستجيب الأرض فتزوج أشجارها فى شهر آذار . وفى آذار كذلك ينخفض البحر عن أرض الوطن ، و «ينتفض الجنس فى شجر الساحل العربى» . ويدعو الشاعر الأرض أن تغمره بالخصب «أرجوك - سيدتى الأرض - أن تسكنينى وأن تسكنينى صهيلك» . وينصهر صوت الشاعر مع الأصوات الأخرى فيصبح جزءا من الحدث الكونى ، وجزءا من طاقات الخصب الكامنة فى أرض الوطن ، فيكون «هذا ربيعى الطليعى / هذا ربيعى النهائى» .

وفى المقطع (٥) ينغرس درويش فى شهر آذار ويظل فى مفترق الفصول الأربعة شاهدا على الحدث الكونى ، ويلتقى فى ذلك الزمن نفسه بشاعر آخر هو ت . س . إليوت Eliot ، فيستحضر نصا شهيرا له هو نص قصيدة الأرض الخراب The Waste Land وبالتحديد مطلع القصيدة ، إذ يقول April is the cruellest month[١٧] . لكن درويش يعدل المطلع بقوله : «آذار أقسى الشهور» . إن هذا التعديل يتمشى مع السياق العام للقصيدة ، من ناحية ، لكنه يهدف ، من ناحية ثانية تكتسب أهمية قصوى فى هذا السياق نفسه ، إلى إزاحة النص الغائب من

بؤرة الاهتمام ، وإحلال نسق آخر من العلاقات مكان نسق العلاقات فى قصيدة إليوت ، وإن لم تلغ هذه الإزاحة التفاعل بين النصين[18] . ويستهدف هذا النسق الأخير تشكيل صورة ذهنية قائمة على التداعى وخلق إيحاءات قوية تشى بوضع الإنسان المعاصر وما يكتنفه من أنواع الانفصام وأشكال الانهيار والجدب والعقم التى تخيم على علاقاته بالعالم ، وتدمغ العصر بتحلل القيم الإنسانية . أما درويش فإنه يدفع إلى الصدارة بنسق علاقات يقوم أساسا على التداخل والتلاحم فى مقابل الانفصال والتحلل فى النسق الأول ، ويصبح النص الغائب فى هذا السياق معادلا للواقع المتناحر الممزق ، على حين تلتئم أطراف القصيدة مشكلة وحدة متماسكة ومتجانسة فى الزمان والمكان .

وإذا تتبعنا صوت الزمان الفلسطينى فى جواب اللحن الأساسى الأول وجدنا أنه بعد أن يظهر فى المفتتح فى المقطع (١) يعاود الظهور فى المقطع (٢) ، نابضاً بشهقة أوتار الكمان حين تعزف أنغام الذكريات . والذكريات هنا تحمل خصائص السيرة الذاتية ؛ لكنها سيرة ذاتية تدمج الخاص فى العام عن طريق استخدام الضمائر ؛ فينتقل الخطاب من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلم الجمع فى سهولة ويسر يؤديان إلى المزج بين السيرة الذاتية والسيرة الجماعية ، على حين يربط هذه السيرة المزدوجة بأحداث تاريخية واقعية . إنه يقوم بتفتيت الماضى وبعثرته كى يعيد بناءه ، ويعيد حفر التاريخ ، تاريخه الشخصى وتاريخ فلسطين ، على جدران ذاكرته وذاكرة الوطن وذاكرة الضمير العربى ، فيبدأ المقطع على النحو التالى :

«وفى شهر آذار ، قبل ثلاثين عاما وخمس حروب ، ولدت على كومة من حشيش القبور المضىء» .

إن آذار الذى يولد معه الخصب فى كل عام يسجل هنا ميلاد طفل فلسطينى اسمه «السرى الوحيد محمود درويش»[19] ، أما اسمه الأصلى فإنه اسم أطفال جيل كامل ولد فى فلسطين «قبل ثلاثين عاما وخمس حروب» ؛ فطفولته إذن لا تخصه وحده ، وإنما هى طفولة جماعية ، عاشت مرحلة خيم فيها الموت وتكدست القبور . وفى قلب الموت ، ووسط الحصار ، يومض حشيش القبور . وتأتى الإضاءة هنا مباغتة فنعرف أن الميلاد حدث رمزى وواقعى فى الوقت نفسه ؛ إذ يقول : «أبى كان فى قبضة الإنجليز ، وأمى تربى جديلتها ، وامتدادى على العشب» فالأب مثل آلاف الآباء الحقيقيين الذين كانوا فى قبضة الإنجليز ، لكنه قد يكون أيوب أو الشعب المبتلى ؛ أما الأم فقد تكون ناعسة التى تبيع جدائلها لقاء قوت يوم لوليدها الذى يمتد على العشب ، وقد تكون حفيدة نساء فينيقيا اللاتى كن يقدمن جدائلهن قربانا فى معبد الربة عشتار فى عيد الخصب ، وقد تكون أى أم عادية . إنهما فى نهاية الأمر وجهان فلسطينيان بغير ملامح محددة ، لكنها ملامح تتطابق ـ على الرغم من ذلك ـ مع عشرات الوجوه . هما وجهان يشكلان مع الزمن خلفية لوحة الطفولة .

وفى ضربات فرشاة سريعة تكتمل اللوحة التى لا تشتمل على تفاصيل كثيرة ؛ مجرد زهرة ، وقمر أرجوانى مخنوق ، حضور الشاعر المفرد ـ الجمع يلف اللوحة فى غلالة أثيرية ، تَبينُ من خلالها ألوان وخطوط تتكشف عن حدث عادى بسيط ، يكاد يكون فى حقيقة الأمر لا حدث . «كنت أحب (جراح الحبيب) وأجمعها فى جيوبى ، فتذبل عند الظهيرة» . وعلى الرغم من هذه البساطة المذهلة يقوم الحدث باختزال مرحلة الصبا فى ثلاث جمل مشعة ، تمتد إشعاعاتها المتواشجة فى أغوار الذاكرة . كما أنه يشتمل على دلالات أخرى تكثف الجو القاتم فى هذا الجزء من المقطع . إن الجملة المشحونة «جراح الحبيب» تشير إلى اسم من أسماء الزهرة القرمزية الأسطورية التى انبثقت من دماء أدونيس ، إله الخصب الفينيقى المقتول على جبل لبنان ، وتتفتح فى منطقة الشام فى عيد الفصح ، أى خلال شهر آذار من كل عام[20] . وبالإضافة إلى ذلك يرتبط اسم الزهرة «جراح الحبيب» بكلمات وأفعال أخرى ، تفضى إلى معانى الدماء والموت ، وتتمثل فى «حروب ، القبور ، الرصاص ، ينكسر ، فيسقط» . إن درويش يجعل من تفتح زهرة وذبولها حدثا لافتا لا يقل أهمية عن رفة جناح فراشة ، ربما تكون قد حطت ، لجزء من ثانية ، على زهرة برتقال فى بيارة نائية بقرية فلسطينية ما يزال ترابها عالقا بأحذية الطفولة .

وما إن تستيقظ الذكريات حتى تبدأ فى الانهمار ، ويتحول الضمير المفرد إلى صيغة الجمع فى «نمتد ، فينا ، نكتشف ، ولدنا ، ندخل» (تتكرر أربع مرات) . ولا يقطع انهمار الذكريات الجماعية فى هذا الجزء غير صيغة المتكلم المفرد مرة واحدة . لكن انبلاج الذكريات ليس وضاحا كضوء النهار بل ضبابيا ؛ ذلك لأن الوقت «عشاء» ، أى أول الظلام . فالذكريات إذن غائمة لأنها تنبلج «من اللغة العربية» أى أنها تستعاد عن طريق اللغة وليس التواجد الفعلى فى أماكن حدوثها ؛ ولأن القمر ليلكى مخنوق ؛ ولأن الزمان يمر عليها فتسقط فى القلب سهوا ، وتصبح مطاردة بالنسيان . والنسيان خطر يهدد حياة الذكريات وينذر بضياعها .

ولا يستطيع الشاعر أن يترك الذكريات تفر منه وتسقط فى جيوب الفاتحين ؛ لأن الوطن ليس جغرافيا فحسب ، وإنما هو كذلك حالة ذهنية ؛ فكرة يتوسل الشاعر لإحيائها وبث الحياة فيها بكل ما يمكن أن يعينه على إعادة بنائها وتثبيتها فى الذاكرة . ووسيلته هى اللغة ؛ وحركته فى الزمان والمكان حركة حرة تقوم على التداعى . إنه يرتكز على الزمان والمكان ، ويتوحد مع جيله «فى شهر آذار نمتد فى الأرض/فى شهر آذار تنتشر الأرض فينا» . ثم يطلق العنان لهوس الذكريات الجماعية فتجوب الأماكن بفرحة الصبا ، تستوقفها «مواعيد غامضة» ، وتفاجأ باكتشاف

«البحر تحت النوافذ» ، وبزوغ «القمر الليلكى على السرو» ، وتدهش لارتفاع قامتها التى لم تكن تتجاوز «ظلال السفرجل» .

وتواصل الفصول دورتها ، ويأتى آذار من جديد ولكنه يأتى هذه المرة فى مرحلة الشباب حين «ندخل أول سجن ، وندخل أول حب» . إن التداعى الحر يؤدى إلى غياب العلاقات المنطقية بين الدوال فلا نستطيع ، على سبيل المثال ، أن نتعرف العلاقة التى تربط بين الزمان «آذار» وأول حب وأول سجن ، أو بمعنى آخر لا تظهر العلاقة بينها بصورة مباشرة على السطح إذا كنا نتتبع مسار الجملة أفقيا ، ونسعى إلى الربط بين أجزائها وفق علاقات تتسلسل منطقيا فى خط أفقى (٢١) . لكننا نستطيع أن نتصور خطا رأسيا توجد عليه مجموعة من المفردات ، تعتمد كلها على الفعل «ندخل» ، يمكن أن تستخدم بدائل بعضها للبعض الآخر ، وتؤدى هذه البدائل «سجن حب . . . الخ» إلى معان متعددة يشتمل عليها الفعل المذكور ، كما يشتمل على بدائل غيرها ، يمكن أن تأتى مكانها على المحور الأفقى ، فتحتل مكان دوال أخرى تتيحها اللغة لكنها لم ترد فى هذا السياق . واستمراراً لعملية التفاعل وتوليد الدلالات المتعددة ، ونتيجة ـ فى الوقت نفسه ـ لتداعى الذكريات ، يعود الشاعر إلى زمن مضى يعتمد كذلك على الفعل «دخل» ولكن بصيغة المتكلم المفرد فى الماضى .

وينكسر التسلسل الأفقى مرة أخرى فنجد الفعل الذى تولد عنه «أول حب» فى الصيغة الأولى يصبح هنا هو القائل أو المرسل ، والذات فى موضع المرسل إليه ، أما مضمون الرسالة فيتشكل من علاقات جديدة تتولد عن العلاقات السابقة ، لكنها تختلف عنها ؛ إذ يستدعى الشاعر دالا جديدا من المحور الرأسى هو «الحلم» ليَدخل فى سياق يشكل مضمون الرسالة . ويتكون هذا السياق من الفعل الأصلى فى صيغة المتكلم المفرد فى الماضى «دخلت» ، وتتماثل هذه الصيغة مع صيغة فعل تال «فضعت» ، وترتبط بالفعل الأول عن طريق فاء العطف ، لكن الفعل الجديد يدخل مع المفردات الأخرى فى سياق مختلف يكون محوره الضياع المتبادل بين الأنا والحلم : «دخلت إلى الحلم وحدى فضعت / وضاع بى الحلم» .

إن الدال الجديد الذى يدخل هنا إلى الجملة هو «وحدى» ، ويتوازى مع «تكاثر» التى تجيء تعقيبا على حدث القول «قال لى الحب يوما» ، وردا عليه «قلت : تكاثر . . .» . وما يلبث هذا التوازى أن يميل فتطغى الكثرة والتعدد ويصبح المفرد جمعا ، وتتلاشى «وحدى» لتحل محلها أصوات الكثرة . عندئذ ينكشف السرف «ترى النهر يمشى إليك» محملا بوعد الخصب الموقوت بشهر آذار ، «وفى شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها» . هكذا يتم التفاعل بين وسائل الأداء فى هذا الجزء فيما يمكن أن يسمى بكيمياء اللغة ، وينتج عن التفاعل مركب لغوى هو التشكيل الجمالى لتفاعل آخر مركب يتم بين ما هو طبيعى وما هو بشرى ؛ وبين الزمن الكونى والزمن الفلسطينى ؛ أو هو الدلالة المشتملة على تمازج هارمونى بالغ التجانس .

إن رغبة درويش فى التوحد بالأرض ، كما ظهرت فى جواب اللحن الأساسى الثانى ، تتخطى هذا التوق ذاته ، وصولا إلى توحد أعمق مع القوى الباعثة للخصب ، والحاملة لبذور اللقاح ؛ تلك هى عناصر الطبيعة التى يقيم لزواجها عرسا فى المقطع (٥) . وفى مواجهة ارتباط فيزيائى بقوى الطبيعة ، مثلما يرتبط الشهيق بالزفير ، فإن سيوف العالم تتكسر «أى سيف سيعبر بين شهيقى وبين زفيرى ولا يتكسر !» . وكما يصبح من المحال حجب الريح وحبس المطر وسلب الشمس إشعاعاتها والتربة سر النماء ، فإنه ما من قوة أرضية يمكن أن تحول بين الشاعر وانطلاقه إلى عناقه «الزراعى فى ذروة الحب» ؛ إلى عمر آخر لا يشيخ ولا يحاصر ؛ عمر الأرض وما عليها من مظاهر الحياة النباتية الغضة المتجددة فى كل دورة من دورات الفصول .

من هذه المعرفة الكونية يضيف درويش عمقا افتراضيا إلى ما هو مادى ؛ فالأرض عنده لا تحد بحدود الأرض ذاتها ، أى حدودها الفعلية على الخريطة ، وإنما تصبح الأرض لديه حالة نفسية وذهنية ، كما أشرت من قبل ، لها امتدادات لا نهائية فى المطلق . إنه «يجيء للمطلق حاسة تتعايش مع اليومى الذى يصعب التعايش معه» (٢٢) . لكن هذا المطلق يظل فى مجال الممكن الذهنى وليس الممكن الفعلى . لذلك فإن التعامل مع جوهر الحياة فى جانبه الطبيعى «فاشتبكى يانباتات» ، أو فى جانبه البشرى «انتفاضة جسمى» يفضى إلى دلالة حلمية «عودة حلمى إلى جسدى» . بكلمات أخرى أقول إنه على حين يستخدم دوال تحمل مدلولات حسية واقعية ، سواء ما ارتبط منها بعالم النبات أو البشر ، فإن ترتيب هذه المفردات أو الجمع بينها يكسر السياق الواقعى لصالح سياق حلمى يظل معلقا بزمن غائم مكبل بذلك البعد الحلمى المطلق نفسه ، ويظل يجاهد يائسا لكى يثبت قدمه على صخور الواقع الشرسة ، ولكى يدخل فى مجال الممكن الفعلى . ومادام هذا الممكن الفعلى ما يزال موقوفا على زمن لم يأت ، فإن انفجار الأرض خصبا أو غضبا يظل ممتنعا لامتناع تحقق الفعل «سوف تنفجر الأرض حين أحقق هذا الصراخ المكبل بالرى والخجل القروى» .

إن الشاعر يلجأ إلى تلك الحقائق الكونية ؛ لأن اليومى محبط وممزق ومتناحر إلى درجة يصعب التعايش معها كما قلت ، إنه يقوم بتجميع صورة ذهنية لوطن مستلب ، عناصرها شذرات من مرايا مهشمة ومبعثرة فى ماض ناء غائر فى الذاكرة ، لكنه يتوهج بحياة لا تنطفىء ؛ لأنها الحياة الوحيدة القادرة على بعث الحياة فى حاضر ميت ، أو يكاد يموت ، على حين تبدو نذر المستقبل قائمة .

وإذا كانت الصورة الذهنية التى يرسمها درويش للوطن تتشكل فى الزمن الكونى وفى الزمن الفلسطينى بوصفه تاريخا وذكريات

شخصية ـ جماعية من ناحية ، وفى المكان الدوار منذ بدء الخليقة حتى المنتهى من ناحية ثانية ، فإن تشكلها لابد أن يتخذ ملامح محددة . وفى قرار لحن الأرض يقدم درويش طوبوغرافيا أدبية تتوخى رسم الأماكن ووصفها . إن درويش لا يكتفى بأن ينمى لديه ، عن طريق هذا المنحى ، إحساسا بالمكان يعتمد على رصد الفيزيائى المرئى ، أو الفزيوغراف بالمصطلح العلمى ، وإنما ينمى ، فى الوقت نفسه ، حاسة ميتافزيوغرافية ، إذا صح التعبير . صحيح أنه يعيش الواقع المرئى وملابساته وحقائقه ، كما يتوحد بمورفولوجية الأرض ، بنباتها وأنواع الحياة الأخرى على سطحها ، وبسماتها الجغرافية ، لكنه يتخطى هذا الواقع المرئى ذاته ، وصولا إلى توحد أعمق مع روح المكان .

ومن المفيد ، عند هذه النقطة من الدراسة ، تقصى حقل الكلمات الدالة على سمات مورفولوجية وسمات فزيوغرافية بعينها ، وتوزيعها على مقاطع القصيدة .

أولا : السمات المورفولوجية ؛ وترتبط بالحياة النباتية فى فلسطين :

المقطع رقم (١)
البنفسج (تتكرر ثلاث مرات) ، الورد ، الزعتر البلدى .

المقطع رقم (1)
لوز ، تين (تتكرر مرتين) .

المقطع رقم (٢)
حشيش القبور ، (زهرة) جراح الحبيب ، السرو ، السفرجل (تتكرر مرتين) .

المقطع رقم (2)
الزعفران

المقطع رقم (٣)
شجر الساحل ، القطن ، البنفسج .

المقطع رقم (3)
زهرة المشمش .

المقطع رقم (٤)
القمح ، دوالى (العنب) .

المقطع رقم (4)
القرنفل (تتكرر مرتين) .

المقطع رقم (٥)
الزنزلخت ، زيتونة (المقصود الشجرة) .

المقطع رقم ٦ ،(6)
البرتقال ، النبات الجليلى ، القمح .

ومن خصائص الحياة الحيوانية (الغزال الجليلى - المقطع ٦ ، 6) . ويرد فى القصيدة ، بالإضافة إلى ذلك ، ذكر مفردات ترتبط بحقل الكلمات نفسه ولكن بغير ذكر لصفات محددة مثل «الزراعى ، النباتات ، الرى . . . الخ» ومفردات أخرى ترتبط بحياة الطيور «العصافير» ولكن بدون ذكر خصائص محددة كذلك .

ثانيا : خصائص السطح الطوبوغرافية ؛ وتشتمل على أسماء الأماكن ، وعدد من خصائصها الفزيوغرافية .

المقطع رقم (١)
الجليل

المقطع رقم (٢)
البحر ، النهر (تتكرر بصيغة الجمع)

المقطع رقم (٣)
القدس ، القمم اللولبية ، حيفا ، ينخفض البحر ، أرضنا المستطيلة ، الساحل .

المقطع رقم (3)
الخريطة ، الجليل .

المقطع رقم (٤)
الخليل ، الجليل ، القدس .

المقطع رقم (4)
الخريطة .

المقطع رقم (٥)
البحر ، عكا (تتكرر مرتين) ، أريحا ، شعاب الجبال .

المقطع رقم (5)
التلال .

المقطع رقم (٦ ، 6)

الجليل ، يافا ، جبل النار ، (الجبل الذى بنيت عليه مدينة نابلس) .

يتضافر تواتر هذه السمات وتغلغلها فى معظم مقاطع القصيدة مع سائر مفردات القصيدة ، على الرغم من تعدد مستوياتها ، وتعدد الأصوات فيها ، على نحو يؤدى إلى انبثاق «فلسطين» ذهنية فى وعى القارىء ، تكون لها ملامح الوطن الأم ، لكنها ـ فى الوقت نفسه ـ وطن آخر يحمل ملامح الشاعر والصبى والعاشق والنبى ، الذى تقمص جسد الأرض فأصبح امتدادا شعريا لترابها ، وشعابها ، وكهوف جبالها ، ووديانها وأنهارها ، وعيون نرجسها ، ورائحة نباتاتها ، وملمس «جراح الحبيب» فى أوراق زهورها . ولا يكتفى شاعرنا بذلك كله ، وإنما يربط بين هذه الأماكن والسمات الجغرافية وتجلياتها الشعرية فى نسق جديد

من التداعيات الموغلة فى عالم ملغز ، محمل بالسحر والرؤيا الأسطورية . وفى هذا يكمن حضور شعر درويش الأخاذ ، وقدرته على النفاذ إلى قارئه ، والتغلغل فى وجدانه . بعبارة أخرى أقول إن درويش ليس مسكونا بالمكان وحده ، وإنما هو مسكون كذلك بروح المكان(٢٣) .

عند هذه النقطة يظهر لى صوت الشاعر فى اللحن الأساسى الثالث ، كما تمثل فى تمازجه مع الأصوات الأخرى وفى قدرته على التداخل معها والتأليف بينها ، وقد أصبح أكثر وضوحا وتبلورا على نحو ييسر لى تتبع دخول صوت الجواب فى هذا اللحن ــ وهو ما أشرت إليه بصورة عارضة فى بداية القراءة ــ إلى المعزوفة الشعرية .

قلت ــ فيما سبق ــ إن صوت الجواب فى هذا اللحن يتمثل فى «خديجة» والعلاقات التى تنشأ فى النص نتيجة دخول هذا الصوت إلى القصيدة . ويجمع صوت خديجة بين النبوى واليومى ، كما يعتمد نسيج العلاقات المرتبطة بها على التمازج بين الألحان السابقة ، محاكيا صوت الشاعر فى قرار اللحن نفسه ، ولكن مع تنويعات تضيف أبعادا جديدة تتآلف مع مجمل الأصوات فى المعزوفة الشعرية .

إن صوت خديجة يدخل إلى القصيدة ، أول الأمر ، مرتبطا بالعلاقة المحورية المتشكلة من الشاعر ــ الأرض «أنا الأرض/ والأرض أنت/خديجة . .» مما يكسب هذه العلاقة بعدا نبويا وقداسة لا يمكن إغفالها ، تتوازى مع الجو الشعائرى وتتقاطع معه . إن الشاعر يدفع بهذين البعدين إلى خلفية الصورة الذهنية التى يرسمها للأرض ؛ يدفع بهما إلى منطقة قصوى ، حيث يكمن فى أغوار اللاوعى نزوع غريزى لإضفاء القداسة على مظاهر الحياة والموت ، أو على قوى الطبيعة ؛ كما يظهر هذا النزوع نفسه فى الإيمان بالقيم الدينية السماوية المنظمة للحياة . وتظهر أشكال أخرى لهذا النزوع فى الإيمان بفكرة أو عقيدة أو مسعى وطنى . . الخ .

إن هذا النزوع الأصيل فى النفس يوظف فى القصيدة لتأكيد التشبث باستمرارية تاريخية تجاوز التاريخ المكتوب ، وتتشكل من قاعدة تعلوها طبقات متتالية كالطبقات الجيولوجية المكونة للأرض ، فيصبح المقدس الممثل فى خديجة ، فى نهاية المطاف ، هو الحياة الأليفة ، على نحو ما يتمثل فى المقطع (١) : «لا تغلقى الباب» ، و «إناء الزهور» ، و «حبل الغسيل» ، و «حجارة هذا الطريق» ، و «هواء الجليل» .

تنتشر إشعاعات البعد النبوى اليومى الصادرة عن خديجة فى اتجاهين ، يظهر أولهما مرتبطا بالحدث الفعلى فى القصيدة ، وهو مقتل بنات خمس كن يقفن فى شهر آذار أمام مدرسة ابتدائية ؛ أما الاتجاه الثانى فيتمثل فى طاقة روحية هائلة ، تمد الشاعر بالمقدرة على تحقيق الحلول الكامل فى الأرض .

وإذا تتبعنا مسار الصوت فى الاتجاه الأول وجدنا أنه ــ بعد ظهوره الاستهلالى مرتبطا بالأرض ، ومحاكيا صوت القرار فى اللحن ، أى صوت الشاعر ــ يعاود الظهور فى المقطع رقم (٤) محملا بالقدسى من ناحية ، وباليومى الأليف من ناحية ثانية ، ليدخل فى نسيج العلاقات المرتبطة بحدث مقتل الفتيات . لكن هذا الحدث الواقعى نفسه يقدم فى سياق أسطورى وحلمى ، يتمثل فى «آذار يأتى إلى الأرض ، من باطن الأرض يأتى ، ومن رقصة الفتيات» ، كما يتمثل فى ثلاث جمل تلتمع بقوة ثم تهوى كالشهب المحترقة «اشتعلن مع الورد والزعتر البلدى» ، و «افتتحن نشيد التراب» ، و «دخلن العناق النهائى» ، فيتحول الحدث الواقعى إلى لا حدث ، يتشكل فى رموز أو علامات للغة أخرى تنم عنها اللغة المكتوبة التى نعرفها ولكنها لا تفصح . إنها لغة دراما الأسرار الدموية ؛ لغة طابعها الخفاء والرمز ، ويتطلب حل شفرتها تدريب العين على التقاط إشاراتها التلميحية وترجمتها .

يدخل صوت خديجة فى هذا السياق الحلمى الملغز فى شكل حوار بين صوت خارجى هو نفسه صوت القرار فى اللحن ، ويقوم فى هذا الموضع بالمزج بين الأصوات الأخرى التى تمثل الأبعاد الدرامية فى القصيدة ، وبين صوت الجواب المحمل بأبعاده الخاصة . ويوجه إليها صوت الشاعر سؤالا يبدو فى ظاهره سؤالا عاديا :

«خديجة/أين حفيداتك الذاهبات إلى حبهن الجديد ؟»

لكنه سؤال مشحون فى حقيقة الأمر بالتوتر والغليان ؛ إذ إنه ــ على حين يؤسس العلاقة بين خديجة التى ارتبطت بالأرض والفتيات ــ يضفى على الحدث الذى سبق أن ظهر فى سياق أسطورى حلمى قداسة مكتسبة ، كما أنه ينذر بتطور الحدث نحو غايته المأساوية ، التى أشار إليها فى الصيغة الحلمية المبهمة فى المقطع الأول . ويأتى الجواب مثبتا الأبعاد السابقة ، ومفجرا ــ فى الوقت نفسه ــ لغليان مكتوم :

«ــ ذهبن ليقطفن بعض الحجارة ــ
قالت خديجة وهى تحت الندى خلفهن»

إن نظرة فاحصة إلى هذه الفقرة الحوارية تدلنا على كيفية تحول كيمياء اللغة إلى إكسير سحرى ، يبث فى الحدث الواقعى المفضى إلى نهاية مأساوية حياة لا تفنى ، لأنها حياة مستمدة من حيوات لغات التراسل والتواصل البشرى ، الباقية بقاء البشر ، على نحو ما تتجسد فى قصيدة شعر . لقد تأسست فى هذه السطور الثلاثة علاقة محورية تمثل بعدا دراميا جديدا ، وترسخت أبعاد أسطورية فى طبقات سحيقة تعلوها طبقات نبوية قدسية ، كما أدت الصيغة الاستفهامية إلى شحن الحدث بطاقات توتر وغليان مكتوم . وكذلك أدى كسر العلاقة المنطقية بين «يقطفن» والزهور ، واستبدال «الحجارة» بها ، وخلق علاقة

جديدة بين الفعل «تحت» والاسم «الندى» ، وارتباط الندى بالزهور وبنبت الأرض من ناحية ، وبالفتيات من ناحية ثانية ، وكون خديجة هى مصدر الفعل الذى يدل على حركة متوترة بدورها ، إذ يصدر عنها القول ، على حين تهرع فى اللحظة نفسها إلى جهة ما ، حيث يوجد ما لا يمكن تحديد جهة صدوره أو وجهته ؛ حيث الندى ، لكن المهم هنا هو الحرص الشغوف على أن تكون خلفهن أنّى ذهبن . ويؤدى ذلك التمازج بين الأصوات الصادحة بألحان معزوفة الأرض وتداخلها ، وإثراء الأصوات الوافدة فى تنويعات على الأنغام الأساسية فيها ، إلى التآلف الهارمونى الكلى فى القصيدة .

يظهر صوت خديجة مرة أخرى فى المقطع نفسه فى تركيب سياق يتماثل مع خصائص تركيب السياق الذى ظهرت فيه فى الجزء الاستهلالى من المقطع الأول . لقد ظهر الصوت فى المقطع (١) فى سياق تميز بخصائصه الغنائية :

«خديجة لا تغلقى الباب لا تدخلى فى الغياب»

كما يأتى السياق فى المقطعين فى موقع متماثل يسبقه ، ويليه سياق سردى يتضافر مع الجو الطقوسى الأسطورى فى ترسيخ الحس الدينى ، وإضفاء القداسة على حادث الفتيات الذى يعادل فى مستوى دينى آخر مفهوم الفداء بالشهادة فى المسيحية .

ويظهر السياق نفسه فى هذا المقطع معدلا ليشير إلى تطور الحدث من ناحية ، واقترابه من نهايته المأساوية من ناحية أخرى ؛ وهى النهاية التى يشير إليها التراب الذى يمشى «دما طازجا فى الظهيرة» ، فيقول :

«خديجة لا تغلقى الباب خلفك
لا تذهبى فى السحاب»

وعلى الرغم من تراكب المستويات الأسطورية والدينية فإن حدث الفتيات لا يفقد صفة الواقعية ، بل على العكس ، يؤكدها فى ثلاث جمل فعلية تشير أفعالها إلى الزمن الحاضر «يقرأن أنشودة عن دوالى الخليل» ، و «يكتبن خمس رسائل» ، «ويحلمن بالقدس بعد امتحان الربيع وطرد الغزاة» . فإذا ما جاءت النهاية المأساوية عندما تقتحم الفتيات «جنود المظلات» ، و «ينكسرن مرايا مرايا» ، يكون الحدث قد أدى دوره فى نسيج العلاقات ، وفى توظيف الأبعاد الأسطورية والدينية ، لتدعيم استمرارية تاريخية هدفها النهائى : الأرض الآن وفى المستقبل .

وما إن يكتمل الحدث حتى يبدأ فى التراجع ، لكنه لا يختفى فجأة ، وإنما تبقى منه ظلال كأنها الصدى ، وتظهر تلك الظلال كالأصداء مصاحبة لصوت خديجة التى كانت تتحدث عن حفيداتها ، على حين كانت «تحت الندى خلفهن» ، لكنهن يبتعدن ، ويدخلن فى غياب العناق النهائى . أما فى المقطع (٥) فتتشكل الصورة كالتالى :

«ومالت خديجة نحو الندى ، فاحترقت ، خديجة !
لا تغلقى الباب»

فى هذه الصورة تكون كلمة «الندى» هى الظل الباقى ؛ هى النار الخابية ، والجمرة التى يطبق عليها الشاعر قبل الانطفاء النهائى فيشعلها بمد انفعالى صاخب ، يتمثل فى أربع جمل تقريرية متتالية :

«فيا وطن الأنبياء . . . تكامل
ويا وطن الزارعين . . . تكامل
ويا وطن الشهداء . . . تكامل
ويا وطن الضائعين . . . تكامل» .

إن هذا الوطن الملح فى حضوره ، كما يظهر فى صيغة المنادى المتكررة ، الممزق فى الواقع بين القداسة والشهادة والضياع النهائى ، يبدو عصيا نافرا ، لا يستجيب للانفجارات الصوتية المتتالية الحادة فى فعل الأمر «تكامل» .

ولا ينكسر صوت الشاعر أمام هذا المد الانفعالى الصاخب الذى يواجه بأشكال التمزق والعصيان ، وإنما يؤوب إلى مرفأ خديجة ، ويلوذ بطاقة روحية قادرة على الحلول الصوفى فى الأرض ، والامتداد الشعرى لحدودها ولسماتها الطبوجرافية ؛ «فكل شعاب الجبال امتداد لهذا النشيد» . ومن هذه الطاقة الروحية ذاتها يتولد النبوى المرتبط بخديجة : «وكل الأناشيد فيك امتداد لزيتونة زمّلتنى» . إن الوطن يعادل النشيد ، والنشيد ـ القصيدة فى بعدها الابتهالى ـ أو نشيد الإنشاد فى العهد القديم ـ يعادل المقدس . والزيتونة ، بالإضافة إلى ذلك ، شجرة مباركة كما جاء فى القرآن الكريم «يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية» (سورة النور ٢٤) ، كما أن الزيتونة عند الصوفية «هى النفس المستعدة للاشتعال بنور القدس بقوة الفكر»[٢٤] . وفى الحديث جاء أن الرسول عليه السلام فجأه الحق وهو فى غار حراء وأقرأه الآية الكريمة ، «فرجع بها رسول الله ﷺ ترجف بوادره حتى دخل على خديجة فقال : زملونى ، زملونى ؛ فزملوه حتى ذهب عنه الروع»[٢٥] . هكذا يلتقى فى مرفأ خديجة المقدس متمثلا فى استمرارية الحياة اليومية التى تأكدت من قبل ، وفى طاقة الحلول الصوفى فى الأرض ، كما يلتقى النداء الملح لتكامل الوطن بأصداء حدث الفتيات .

يصل التداخل والتشابك بين صوت خديجة والألحان الأخرى إلى احتدام عنيف فى الحركة الأخيرة التى يشتمل عليها القصيد السيمفونى فى المقطع (٦ ، ٦) ، فتظهر خديجة مقترنة بصوت الشاعر فى السطر التالى :

«هذا احتمال الذهاب إلى العمر خلف خديجة . لم يزرعون لكى يحصدون» .

ويستدعى هذا السطر فعل التخصيب الكونى فى المقطع رقم

(٣) ، حيث يومض سطر آخر :

«أرجوك ـ سيدتى الأرض ـ أن تخصبى عمرى المتمايل بين سؤالين :

كيف ؟ وأين ؟» .

لقد تكشفت السبل أمام الشاعر ، أو كادت ، وأصبح تخصيب العمر يتمثل فى «احتمال الذهاب إلى العمر خلف خديجة» ، أى الذهاب بحثا عن زمن القداسة وزمن الشهادة والفداء بالدم . وبالإضافة إلى ذلك يستدعى الجزء الأخير من السطر «لم يزرعون لكى يحصدون» آيات الخصب فى الطبيعة ، على نحو ما ظهرت فى المقطع رقم (٥) : «هذا عناقى الزراعى فى ذروة الحب . هذا انطلاقى إلى العمر» . لكن هذا العناق الزراعى يظهر فى هذا المقطع فى أفق مختلف ، وفى مناخ مختلف ، وتقف صيغة الفعل المجزوم حائلاً دون أن يحصد «الآخر» ثماره . والآخر هنا ، فى صيغة الغائب الجمع ، يصبح عاجزا عن الفعل ، وفاقدا لمبررات ذلك الفعل نفسه ؛ فهو لم يزرع لكى يحصد ، وإنما هو ذلك الدخيل الغازى الذى ظهر فى المقطع (١) ، محوراً لفعل آخر مضاد ، سوف تقوم به الذات متوحدة مع الجماعة فى «سنطردهم» . وفعل الطرد ينصب ، ضمن مفردات الحياة اليومية والصيغ الحلمية ، على «هواء الجليل» . وهذا «الهواء الجليل» يريد أن يتكلم فى هذا المقطع الأخير ، وأن يضج بالفعل ، وينقل عن الشاعر ذلك التوق المتأجج الدفين فى أغوار الذات ، والمشع منها وعبرها ، فى الوقت نفسه ، إلى الاتجاهات كلها ، المرئية منها وغير المرئية ، الواقعية منها والملغزة الحلمية ، ذلك التوق المشع برغبة التوحد بالأرض ، لم يزل رؤيا تنطوى عليها أعطاف خديجة «يريد الهواء الجليلى أن يتكلم اليوم عنى ، فينعس عند خديجة» .

ويتفجر التوق مرة ثانية فى صيغة مماثلة تختلف مفرداتها :

«يريد الغزال الجليلى أن يهدم اليوم سجنى ، فيحرس ظل خديجة» . إن ذلك السجن الذى دخله الشاعر ، بصيغة الجمع ، فى شهر آذار ، ملبيا نداء الأرض ونداء العشق الهائل للوطن فى المقطع رقم (٢) «فى شهر آذار ندخل أول حب / وندخل أول سجن» ليصبح هو نفسه «السجين البديهى / والعاشق الأبدى» . والغزال الجليلى ، فى المقطع الأخير ، لا يهدم السجن وإنما يحرس ظل خديجة ، أى يحرس شارات النبوة وعلاماتها ومصداقيتها ونذر تحققها ؛ إذ إنها ما تزال فى حيز الاحتمال ، ولهذا السبب تكون التحية التى تسر بها الأرض إلى الشاعر ، فى السطر الأول من هذا المقطع ، مثل «التحية فى الفجر» ؛ إنها ما تزال «الأمل السهل والرحب» . وخديجة ما تزال «تميل على نارها» ، وكانت تميل ـ فى المقطع رقم (٥) ـ «نحو الندى» ، وكانت من قبل «تحت الندى» خلف حفيداتها الذاهبات إلى حبهن الجديد ، اللواتى «افتتحن نشيد التراب» ـ فى المقطع الأول ـ وقمن بفداء الأرض بالدم ، ومن ثم التحمن بصوت الشاعر فى ذلك العشق الأبدى . وميل خديجة نحو الندى ينذر بالغياب ، والندى هو الجذوة التى يطبق عليها الشاعر قبل الانطفاء الكلى ، والدخول النهائى فى غياب مطلق ، فيعيد إشعالها بنداءات متكررة إلى الوطن ، وباستدعاء الذكريات الشخصية والجماعية ، وبتجسيد المكان والتوحد معه فيزيائيا ، والحلول بروحه حلولا صوفيا .

إن استدعاء خديجة وحضورها الغامر فى هذا المقطع يصبح بشيرا بقرب تحقق نبوءة الشاعر ونبوته التى ظهرت شاراتها فى المقطع رقم (٥) ، فاقترنت الأناشيد التى ترفع إلى الوطن بزيتونة مباركة زملته حين كان فؤاده يرجف فرقا من هول التمزق الآنى فى الساحة العربية وجاهلية منافى الوجود الفلسطينى المبعثر فى أرجاء العالم .

وتنبلج الرؤيا آخر الأمر ، وتتجلى فيضا سماويا يغمر الأرض :

«يا خديجة ! إنى رأيت . . وصدقت رؤياى ـ تأخذنى فى مداها وتأخذنى فى هواها .
أنا العاشق الأبدى
السجين البديهى» .

وما إن تنبلج الرؤيا وتقع فى القلب موقع الإيمان والتصديق حتى يتم الاتصال الكلى ، فتحل الذات العاشقة فى الأرض التى تمتد حدودها إلى مالا يحد ؛ إلى آفاق روحية مجهولة البدء والمنتهى . وتسرى تلك الطاقة الهائلة إلى الطبيعة فلا تصبح الطبيعة وحدها مصدر خصوبة الحياة النباتية على سطح الأرض ، وإنما يتفجر الخصب من قلب عاشق يمنح الطبيعة ذاتها آية من آيات الخصب الكامنة فيها : «يقتبس البرتقال اخضرارى ويصبح/هاجس يافا» . فالاخضرار ، أى علامة الحياة النباتية ، يصبح هنا صفة من صفات الشاعر التى يتبادلها مع عنصر نباتى ، على حين يصبح جوهر الحياة والنماء هاجسا يدور ، لا بخلد بشر ، وإنما يدور بخلد مظهر حيوى من مظاهر الحياة النباتية فى فلسطين ، أعنى برتقال يافا .

ويكون هذا التبادل الحرُّ بين خصائص الموجودات ومواقعها فى سلم الوجود مقدمة تؤذن بالدخول إلى مركز الحركة فى القصيدة كلها ، والبؤرة التى تستقطب التداخل والتشابك بين الألحان الأساسية التى تصل إلى احتدام عنيف فى هذا الجزء من المقطع ، فتندمج عناصر الوجود وينصهر الكونى بالبشرى ، والبشرى بأشكال الحياة الأخرى ، ويندمج النبوى بالأسطورى ، والواقعى بالحلمى ، والسردى بالغنائى ، ويبدو الوجود مهرجانا وعرسا للاحتفاء بتخلق فلسطين ، أندلس الممكن الذهنى ، فى كوكب آخر وفى مجرة أخرى ، إذ تنبثق فى سديم من الشعر .

وفى جملة تقريرية تتقاطع مع جملة مشابهة فى المقطع رقم (١) ،

ولكن مع تغيير ترتيب العلاقات ، يقول درويش :

«أنا الأرض منذ عرفت خديجة» .

إن العلاقة التى تشكلت من طرفين «أنا ـ أنت» ، وكانت الأرض محورها فى «أنا الأرض/والأرض أنت خديجة» ، تعود هنا محملة بكشوف الرؤ يا وتحقق نبوءة التوحد مع الأرض وما عليها ، ويكون ذلك التوحد مصدرا لمعرفة ، والمعرفة فى المعجم الصوفى «حال تحدث عن شهود»[٢٦] ، ويتمثل الشهود هنا فى علامات ومسميات لمفردات الحياة اليومية تشكل مادة المعاينة وتكون منطلقا ، فى الوقت نفسه ، لخوض التجربة الروحية ، والوصول إلى كمال المعرفة الصوفية ، واكتمال حال البقاء بعد الفناء .

وينشأ من هذا التصور تفرقة تعتمد على المغايرة بين حالين ؛ حال معرفة الشاعر بالأرض ، وحال إنكار الآخر ، ليس لتلك المعرفة فحسب ، بل لوجود الذات العارفة وشرعية انتسابها إلى الأرض ، والسعى إلى وأد هذا الوجود ذاته :

«لم يعرفونى لكى يقتلونى»

وتأتى الأداة الجازمة «لم» لتنفى فعل المعرفة بالنسبة إلى الآخر ، كما تفضى إلى انتفاء علة القتل ، فيصبح الآخر ، مصدر الإنكار والتعدى ، هو المنفى ؛ إذ تنسحب الأرض من تحت أقدامه ، على حين ينبسط الأفق لحال المعرفة الأول . وتظهر هذه الحركة والحركة المضادة مكثفة فى سطرين من المقطع ، يتماثلان فى التركيب ؛ فإلى جانب هذا الشطر نجد «لم يزرعونى لكى يحصدونى» تضيف عنفوانا للحركة ، يماثل عنفوان الطبيعة ، ويفضى إلى ديمومة الفعل المضاد الذى تمثل أول ظهور له فى المقطع الأول فى صيغة «سنطردهم» المتكررة مرات ثلاثا والمشتملة ، فى الوقت نفسه ، على أطراف الصراع ومؤشرات اتجاهه .

وما إن تتحقق الرؤ يا حتى نكون فى بؤرة الزمان والمكان :

«بوسع النبات الجليل أن يترعرع بين أصابع كفى ويرسم
هذا المكان الموزع بين اجتهادى وحب خديجة
هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر من شهر آذار حتى
رحيل الهواء عن الأرض»

وفى بؤرة الزمان والمكان يمتزج صوت الزمان الكونى فى قرار اللحن بصوت آذار فى الجواب الفلسطينى ، ويشكلان احتمالا جديدا لسفر لا نهائى فى اتجاه عمر لا يفنى ، وإنما هو عمر الرؤى الباقية حتى رحيل الهواء عن الأرض . وينصهر كذلك قرار لحن المكان وجوابه الفلسطينى المتمثل فى تلك البقعة المستطيلة على الخريطة ، يرسمها الآن «النبات الجليل» وقد نما فى هواء الجليل الذى طرد منه الغزاة ، وهو الآن يترعرع بين أصابع كف الذات العاشقة المتوحدة مع المكان ، والمكان موزع بين شيئين «اجتهادى وحب خديجة» . والاجتهاد فى الاصطلاح الفقهى هو استفراغ الفقيه الوسع ليحصل له ظن بحكم شرعى ، لكن البعد النبوى المتمثل فى «حب خديجة» لا يجعل الحكم بشرعية الانتساب إلى الأرض ظنا ، وإنما يفيض عليه بحال اليقين ، وينصهر فى أتون اليقين قرار اللحن الأساسى الثالث وجوابه ، ففنى الذات العاشقة فى المعشوق المقدس ، الأرض ، لكنه فناء لا يبغى الثبات ، بل يمور بحركة تفاعل وانصهار وتخلق باطنى عنيف ، ينجلى عن قيامة الأرض وابتعاثها فى فضاء القصيدة .

ويتحقق هذا الانصهار على مستوى المعنى فى تفاعل كيميائى لغوى ، يتم على مستوى الدوال نتيجة اتحاد عناصر لغوية ظهرت فى مقاطع سابقة تتغير خواصها بما جلب إليها فى هذا الجزء من خواص جديدة ، تولدت عن تطور الحدث المروى وتحقق الرؤ يا . إن اتحاد عنصر دال على الحياة النباتية بصورة عامة ـ « فاشتبكى يانباتات ، » أو « تنمو علينا النباتات » ـ مع عنصر آخر يشير إلى نبات ينتسب إلى الأرض الفلسطينية « النبات الجليل » ، ينتج عنه استدخال للخارج ، أى أن ما كان خارجيا يصبح داخليا وجزءا من كيان الذات ، فـ « يترعرع النبات بين أصابع كفى » . ويصلح هذا المثال لأن يكون دالا على التداخل على مستوى الدوال ، ولا يغنى عن تناول الجوانب اللغوية والصوتية الأخرى ، التى لا يتسع لها مجال هذه القراءة .

يظهر عند هذه النقطة من « القراءة ـ الكتابة » أن أيديولوجية الخطاب الشعرى عند درويش تقوم على التداخل والتلاحم والاتصال ، وتشكل فى مجملها بديلا موازيا للتجزؤ والتفتت والانقسام فى الوضع العربى الراهن . ويستخدم للتعبير عن هذه الأيديولوجية وسائل أداء لا تكتفى بالخروج عن إطار القصيدة السائدة منذ ديوان « عاشق من فلسطين » ، بل إنه لم يتوقف حتى الآن عن كسر الأشكال والقوالب التى يصل إليها فى شعره ، فقد أخذ يتوجه ـ كما قال هو نفسه ـ « نحو المزج بين الأشياء ، مما استدعى صيغة أكثر مرونة ، تتسع لحركة المزج . . إذ لا خيار لك وسط هذه الحركات والرموز فى أن تقرر شكلا ما »[٢٧] . والشكل الذى أتوقف عنده هنا ، فى مرحلة من مراحل تطور شعر درويش ، هو المزج بين السردى والغنائى ، واستخدام هذا المزج وسيلة أداء أيديولوجية ، تتضافر مع وسائل غيرها فى تقديم ولاف يقوم على الالتحام والوحدة والتآلف بين الأجزاء المبعثرة .

لقد أشرت فى بداية هذه القراءة إلى تشكل القصيدة فى خمس مقاطع تحمل أرقاما هندية ، وخمس مقاطع أخرى تحمل أرقاما عربية مماثلة للأرقام الأولى ، ومقطع مزدوج أخير يحمل رقمين فى الوقت نفسه ، كما أشرت إلى الخصيصة السردية الغالبة على المقاطع ذات الأرقام الهندية ، وملاحظة اختراقها بأجزاء غنائية ، وتزايد سرعة إيقاع التداخل بينها وبين السردى فى المقطع المزدوج الأخير ، على حين تتميز المقاطع ذات الأرقام العربية بخصائص غنائية واضحة .

وتقوم المقاطع السردية بوظيفة الحدث الذى يتشكل فى ألحان رئيسية ، يتتابع دخول الأصوات المؤدية لها إلى القصيدة فى نظام يحدد مسار الأصوات التى تتداخل متزامنة عقب حضورها الاستهلالى فى شبكة علاقات معقدة ، تدفع إلى الصدارة بما هو مروى ، كما يحدث فى لغة القص ، على حين يظل صوت الراوى أو القاص مضمرا ومتضمنا فى الخطاب الشعرى ، وإن أسفر عن وجهه نسبيا فى الأجزاء الغنائية المتغلغلة فى المقاطع السردية ، وفى قرار اللحن الثالث . لكن حضور الذات المتكلمة لا يظهر بصورة كاملة إلا فى المقاطع ذات الأرقام العربية .

تشكل هذه المقاطع ما يمكن أن يسمى بالنقيضة الغنائية للمقاطع السردية ؛ بما تشتمل عليه هذه المقاطع من عنصر غنائى . وتتقدم الذات المتكلمة فى المقاطع الغنائية ، وتكتسب النبرة الذاتية فيها فاعلية خاصة ، إذ تكون بمثابة دعوة لتواصل نصى ينشأ بين القارىء والذات المتكلمة فى لحظة شعورية كثيفة ، تتقطر فيها كينونة الشاعر ، وتتسل إلى وجدان قارئه لحظة القراءة ، أى لحظة أن يعيد إنتاج دلالة القصيدة .

وتؤدى هذه النقيضة الغنائية حوارا متوازنا بين الذات المتكلمة ، التى تعيد بناء التاريخ وتشكيل الذاكرة ، والحدث المروى الذى يمثل تاريخ الذاكرة أو تاريخيتها ، ويصل الحوار فى النهاية إلى وِلاف تشكل عناصره استمرارية تاريخية تنبع من الذات المتكلمة وعلاقاتها بالعالم . وهذه الذات ليست ذاتا مفردة فحسب ، ترى نفسها نقيضا للوضع الراهن الممزق ، أو أزمة ضمن هذا الوضع ، وإنما هى كذلك ذات متوحدة مع الجماعة ، تشيد وطنا فى قصيدة تتعدد فيها مستويات التداخل والتلاحم ، فيصبح النص بديلا شعريا موازيا للواقع المنهار ، كما يصلح هذا البديل ذاته ليكون مشيرا إلى ما يمكن أن يتشكل فى وعى المتلقى مناقضا للتناحر والتنافر والتصدع المعيش .

إن نظرة فاحصة على المقاطع الغنائية تدل على أنها تكرس لتصعيد النبرة الذاتية المشحونة بطاقة انفعالية عالية ، تظهر فى تناظر التركيب اللغوى والإيقاع الصوتى ، على نحو يؤدى إلى بروز الإيقاع وتأكيده بصورة عامة . ومن ثم فهى لا تتدخل فى تطوير الحدث فى القصيدة وإنما تشكل ـ على العكس ـ تنويعات على أنغام الألحان الأساسية ، فتقيم توازنا آخر بين الإيقاع الخفى فى المقاطع السردية التى تركز على نمو الحدث وتطويره ،وبين ذلك الإيقاع الصاخب المباشر كدقات الطبول .

ويظهر فى المقطع (1) تنويع على نغمة « الشاعر ـ الأرض » فى تركيب متناظر ، يتكون من جملة فعلية بصيغة المتكلم المفرد ، يتكرر فعلها وفاعلها خمس مرات « أسمّى » ، على حين يتشكل مفعولها فى المرات الخمس من مفردات تدل إما على مظهر من المظاهر المورفولوجية للأرض الفلسطينية ، أو تدل على موقف صدامى ، طرفه الأول الشاعر ، ويتمثل الطرف الثانى فى الآخر « الفاتحين » . ويظهر فى هذا التركيب المتناظر تواتر حروف بعينها ، تكاد تظهر فى سطور المقطع كلها ، مؤكدة النغم ، ومساعدة على بروز الإيقاع ، مثل السين (تتكرر ٧ مرات فى ثمانية سطور يتكون منها المقطع) ، والصاد (تتكرر خمس مرات) ، والحاء (تتكرر ست مرات) ، والجيم (تتكرر أربع مرات) .

أما المقطع (2) فيتكون من صيغتين تعجبيتين ، يليهما صيغتان استفهاميتان ، ويشكل فى مجمله تساؤلا يتراوح بين الاستنكار والأسى عن طبيعة العلاقة المعذبة التى تربط الشاعر ببلاد تفوح بالموت الذى يحاصر طفلا « ينام على الزعفران » ، ويصيب الأم فى الصميم فتموت أمامه « بنسمة عنبر » ، لكنه لا يستطيع إلا أن يغنى ذلك المكان البعيد القريب ؛ لأنه لا يملك أن ينزع قلبه الذى هو سجنه ، فيتفطر بتوتر صيغ التعجب والاستفهام المفضية إلى تثبيت العلاقة ذاتها وليس الخلاص منها .

ويشكل المقطع (3) انفصالاً مؤقتا للذات عن الزمن الحاضر ، يؤدى لغوياً عن طريق تشبيه يتكرر مرتين « كأنى » ، ويقود إلى اتجاهين : عودة إلى « ماضى » ، وذهاب إلى أمام ، كى تحقق الذات انسجامها فى لحظة شعر . لكن هذا الانسجام محاصر بين اثنتين : « بلاط » الحكام ورضاهم . لذلك سرعان ما يتلاشى الجو الرقراق والمناخ الأثيرى ، وذلك البوح الحميم الأليف فى « أنا ولد الكلمات البسيطة/وشهيد الخريطة/أنا زهرة المشمش العائلية » ، ليحل مكانه الفعل القتالى المتفجر بالعنف ، متجسدا فى صيغة تقريرية آمرة ، موجهة إلى هؤلاء « القابضون على طرف المستحيل » ، فهم وحدهم القادرون على أن يعيدوا إليه الهوية . ويظهر فى هذا المقطع كذلك تناظر فى التركيب اللغوى بين الجملتين التشبيهيتين فى مفتتح المقطع من ناحية ، والجملتين الفعليتين فى صيغة الأمر فى ختام المقطع من ناحية ثانية ، وتناظر آخر فى جملتين اسميتين تأتيان فى المنتصف تقريبا ، وهما « أنا ولد الكلمات البسيطة » ، و « أنا زهرة المشمش العائلية » . ويسهم هذا التناظر والتكرار ، إلى جانب وحدة القافية الساكنة فى معظم سطور المقطع ، فى تشكيل البنية الموسيقية فى المقاطع الغنائية ، وشحنها بطاقات انفعالية بالغة التوتر ـ كما أشرت منذ قليل .

ولا تقتصر عناصر هذه البنية الموسيقية على تكرار صيغ لغوية متناظرة ، واستخدام صيغ أخرى تحمل فى ذاتها شحنات التوتر ، مثل التعجب والاستفهام ، أو التماثل الصوتى للحروف ، سواء ما شكل منها إيقاعا داخليا أو تواتر فى إيقاع القافية . لكن الشاعر يلجأ فى المقطعين (4 ، 5)بالإضافة إلى هذه السمات كلها ، إلى ترديد سطور جاءت فى مقاطع سابقة ، غنائية كانت أم سردية . فنجد فى المقطع (4) تركيبات وردت فى المقطعين (1) و(3) مثل « الكلمات البسيطة ، شهيد الخريطة ، الحصى أجنحة » وفى المقطع رقم (5) يتكرر تركيب ورد فى المقطع

السردى (٢) « ثلاثين عاماوخمس حروب » مع استبدال « قبل » فى المقطع السردى بـ « أعود » ، وتنويعات على صيغ أخرى ترتبط ببعد الزمن « آذار » ، وصيغة محددة ورد فيها فى المقطع (٤) « فى شهر آذار تأتى الظلال . . » ، وترد فى المقطع (5) على النحو التالى « وفى شهر آذار تصعد منه الظلال » . وكذلك ترد تنويعة أخرى على تيمة السجن ، ولكن فى صيغة استجواب بوليسى يقوم به الآخر الذى يظهر بكثافة فى هذا المقطع ليؤكد الحصار والنفى فى فعل تفتيش إرهابى يقوم به المحتل ، ويتكرر خمس مرات فى صيغ متماثلة « وقد فتشوا » ، ورد فعل مضاد متكرر كذلك يُواجه الحصار والنفى بحصار آخر ونفى من فضاء القصيدة ، كما ذكرت من قبل ، وإذا بالسجانين هنا وقد أصبحوا سجناء فـ « لم يجدوا غيرهم فى القيود » .

إن الإيقاع الموسيقى الصادر عن التماثل الصوتى واللغوى فى الصيغ المتكررة يقوم فى هذا الجزء بتثبيت جانب مهم من جوانب أيديولوجية الخطاب الشعرى عند درويش ، أعنى عمومية التجربة . وقد لجأ فى المقاطع السردية ، خصوصا المقطع (٢) ، إلى تحقيق الفكرة ذاتها عن طريق تحويل الذكريات الشخصية إلى ذكريات تتسم بعموميتها ، واشتراك جيل بأكمله فى تفاصيلها . ويؤدى التكرار الصوتى الملح ، إلى جانب الانتقال من ضمير المتكلم المفرد فى المقاطع الغنائية السابقة إلى صيغة الغائب المفرد فى هذا الجزء ، بالإضافة إلى تأكيد عمومية التجربة ، إلى تعميم الوعى بهذه التجربة ، معتمدا على المستوى الدلالى أول الأمر ، ثم تضافر هذا المستوى مع المستوى الموسيقى الصوتى فى آن واحد .

أعود الآن إلى توزيع الأجزاء الغنائية فى المقاطع السردية فأجد أنها تظهر بصورة واضحة فى أربعة مواضع فى القصيدة ، هى المقاطع (١) ، (٤) ، (٥) ، (٦ ، 6) ويأتى ظهور الجزء الغنائى فى المقطعين (١) و (٤) تاليا ، فى كل منهما ، على ظهور صوتى القرار والجواب فى اللحن الأساسى الثالث ، المتشكل من العلاقة المحورية أنا ـ أنت ـ الأرض . وفى مواجهة التلاحم الكلى بين طرفى هذه العلاقة كما تتمثل فى « نحن » ، نجد الآخر منفيا خارج الحدث ، كما أشرت من قبل ، فى ثلاث جمل تكاد تكون متماثلة من حيث التركيب اللغوى ، مع تنوع طفيف ، كما تتماثل فى تكرار صيغة الفعل ، وزمنه ، ومضمونه الحلمى ، بالإضافة إلى القافية الموحدة :

« سنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيل
سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل
سنطردهم من هواء الجليل »

ويشتمل الجزء الغنائى فى المقطع (٤) على الكثير من خصائص الجزء السابق ، التى تظهر فى تماثل زمن الفعل ومضمونه الحلمى (فى السطر الثانى) ، وتماثل التركيب اللغوى وتكراره ثلاث مرات ، مع تنويع طفيف فى السطر الذى أشرت إليه ، وبروز الإيقاع عن طريق التكرار ، والترديد الملح لحروف بعينها ، ووحدة القافية على الرغم من التلوين الذى يلحق كذلك بالسطر الثانى ، فيضيف إلى الإيقاع البارز إيقاعا داخليا يؤكده كما يلى :

« ستمطر هذا النهار
ستمطر هذا النهار رصاصا
ستمطر هذا النهار » .

ويتولد عن أوجه التشابه بين الجزئين فى موضعهما من السياق الكلى للمقطعين السرديين ، وكونهما تاليين على ظهور الأصوات المشكلة للحن الثالث ـ يتولد بعد إضافى من أبعاد التلاحم فى مواجهة الآخر ، سواء أكانت المواجهة عن طريق النفى خارج السياق الشعرى فى الجزء الأول ، أم كانت عن طريق الحصار بالتكرار الملح ، والصيغة المثبتة اليقينية فى زمن آت ، أو النضال بالكلمة الثورية حتى تنهمر السماء رصاصا .

وتتعدد أشكال النضال فتتحول فى موضع آخر (المقطع (٥)) إلى طاقات روحية تواصل « ذلك البحث الأوديسى عن صخرة يثبت فوقها قدم آشيل . . . مستأنفا دورة الصراع »[٢٨] ، فينبعث نداء فى صيغة تقريرية آمرة « فيا وطن الأنبياء تكامل ! » أشرت إليها فى تحليلى للعلاقات التى يفضى إليها دخول صوت خديجة مشكلا جواب اللحن الثالث . وعلى حين تشير دلالة هذا الجزء إلى تمزق الوطن فى الواقع ، يكون التجانس الكامل فى مكونات ذلك الوطن نفسه ، فى التركيب والمفردات والإيقاع ، بالإضافة إلى الإيقاع الداخلى بين الأنبياء ـ الشهداء من ناحية ، والزارعين الضائعين من ناحية أخرى ـ يكون بمثابة حيثيات يقدمها النص على مستوى الدوال من أجل تحقيق الأيديولوجيا النهائية المبثوثة فى الخطاب الشعرى فى قصيدة درويش . ولا يعنى هذا التناقض الظاهرى بين تمزق الواقع وتجانس وسائل الأداء ووحدتها انفصالا بين الشكل والمضمون ، وإنما يبدو هذا الانفصال قشرة على السطح ؛ إذ تتوافر ، على مستوى أعمق ، عوامل الوحدة والتلاحم والتكامل ، وتمتد إلى جذور أسطورية سحيقة تعلوها طبقات لا تلغى الواحدة منها الأخرى ، بل تتراكم فوقها فى صلابة تماثل صلابة الأرض . وتمهد هذه العوامل كلها إلى التوحد الذى يتم بين الشاعر والأرض ، فيلتحم الغنائى بالسردى ، فى السطرين التاليين مباشرة ، حيث تنبثق الزيتونة المباركة ، وتصبح النفس مهيأة للاشتعال بنور القدس وبقوة الفكر . وما إن تنبلج الرؤ يا وتقع فى القلب موقع الإيمان حتى يعلو الصوت فى المقطع المزدوج الأخير (٦ ، 6)

« هذا التراب ترابى
وهذا السحاب سحابى
وهذا جبين خديجة »

إن هذا التركيب الصاعق فى وضوحه ومباشرته يقيم فى السطرين الأولين أرضا وسماء ينتسبان انتسابا لا لبس فيه إلى ذات محددة تستعين فى السطر الثالث بشهادة الأنبياء على هذا العصر كى تبعث لغتها الجديدة التى تعيد تشكيل الأرض والسماء ، فتكون اللغة ما تكونه وما تقوله فى آن واحد .

وتعاود الغنائية ظهورها فى المقطع نفسه ، على خلاف المقاطع الأخرى ، فيتسارع إيقاع التداخل بين السردى والغنائى ، مكونا إيقاع الختام الرنان فى صيغ تجمع خصائص الأجزاء الغنائية والسردية فى المقاطع السابقة من حيث وظيفتها الموسيقية ، ومن حيث تقديم الذات المتكلمة ، على حين يتشكل المزيج اللغوى فى مركب جديد تنحل فيه العناصر اللغوية ويتم التفاعل بينها ، وتتغير خواصها نتيجة اتحاد بعضها ببعض فى كيمياء اللغة .

إن ظهور صيغة « أنا الأرض » أربع مرات فى هذا الجزء الختامى من المقطع يحمل دلالات تختلف عن ظهور الصيغة نفسها فى المقطع السردى الأول ، حين كانت الرؤيا ما تزال تتروح بين التحقق والتبدد ، وتنذر بالدخول فى الغياب . وقد تجسدت لغويا فى تركيبات ارتبطت أحيانا بالواقعى اليومى ، كما ارتبطت فى أحيان أخرى بالحلمى المحلق . أما وقد تحققت الرؤيا فإنها تأخذ شكلا ماديا ملموسا ، تدل عليه الصيغة نفسها فى صورتها النهائية « أنا الأرض فى جسد » . ويسيطر هذا التحقق العيانى الملموس للرؤيا على الجزء الختامى فى المقطع ، فيتنامى الفعل الجسدى فى صور صدامية ، ويصبح الشكل الصدامى القتالى هو الشكل الحتمى الوحيد القادر على التواجد فى الأرض ، ومواجهة الآخر أينما ذهب :

« يأيها الذاهبون . . . احرثوا جسدى
أيها الذاهبون . . . مروا على جسدى
أيها الذاهبون . . . مروا على جسدى
أيها العابرون على جسدى
لن تمروا

ويصل النغم إلى أقصى ذراه فى تكرار « لن تمروا » ست مرات ، فتكون كضربات الصنج فى نهاية المعزوفة السيمفونية . وعلى حين تشكل الصيغة نفيا لمضمون الفعل « تمروا » فى المكان ، ونفيا - من ثم - للمخاطب أنّى ظهر أو ذهب ، فإن تصاعد النغم وتكراره وحدّته يحتل زمنا متناميا ، ينفتح صوتيا فى « تمروا » على المدى الرحب الذى لا يحده حد . ويصاحبنا النغم ولا يتركنا إلا وقد تخلقت الأرض فى فضاء النص وفى زمن الشعر .

إننى ما أزال فى سفينة درويش بين برق بحوره وألقها . . وفى زمن الشعر ينحسر البحر عن أرض درويش وعن أرض أخرى أجدها تنبثق الآن لتقول :

لديني لأعرف كيف أجيئك منى إليك(٢٩)
ادخليني رحم البدايات
خذيني إلىّ
كلما انحسر البحر عن خاصرة
بيروت يشهق عاشق الكلمات البسيطة
باسمك
عشتك عمرى قبل ميلادى
وظلال السنين بعد مماتى
وبلغت فيك أول الخلق
ومستقبل الماضى ، وخاتم النهايات
وكل آت إليك
يموت ، تلدنى الحروف فى دروبك
شموسا خضراء لمواسم غائرة فيك
أيها الممكن المستحيل
ياوطنى
أقول المدى امتداد لانفجارات
روحى مداك وجسمى خطوط
ترسم أرضنا المستطيلة
ككفى .

قصيدة الأرض

- ١ -

فى شهر آذارَ ، فى سنَة الانتفاضة ، قالتْ لنا الأرضُ
أسرارَها الدمويّةَ . فى شهر آذارَ مَرَّتْ أمام
البنفسج والبندقية خمسُ بناتٍ . وقفنَ على باب
مدرسة ابتدائيّة ، واشتعلن مع الورد والزعتر
البلديّ . افتتحنَ نشيدَ التراب . دخلن العناقَ
النهائيّ — آذارُ يأتى إلى الأرض من باطن الأرضِ
يأتى ، ومن رقصة الفتيات — البنفسجُ مال قليلاً
ليعبر صوت البنات . العصافيرُ مَدَّت مناقيرها
فى اتجاه النشيد وقلبى .
أنا الأرضُ
والأرضُ أنت
خديجةُ ! لا تغلقى البابَ
لا تدخلى فى الغيابْ
سنطردهم من إناءِ الزهور وحبلِ الغسيلْ
سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويلْ
سنطردهم مُن هواءِ الجليلْ .

وفى شهر آذارَ ، مَرَّتْ أمام البنفسج والبندقية خمسُ بنات . سقطن على باب مدرسة ابتدائيّة . للطباشير فوق الأصابع لونُ العصافيرِ . فى شهر آذارَ قالتْ لنا الأرضُ أسرارها .

ـ 1 ـ

أُسمّى الترابَ امتداداً لروحى
أُسمّى يدىَّ رصيفَ الجروحِ
أُسمّى الحصى أجنحهْ

أُسمّى العصافيرَ لوزاً وتينْ
أُسمّى ضلوعى شجر
وأستل من تينة الصدر غصناً
وأقذفه كالحجرْ
وأنسف دبّابة الفاتحين .

ـ ٢ ـ

وفى شهر آذار ، قبل ثلاثين عاماً وخمس حروب ،
وُلدتُ على كومة من حشيش القبور المضىء .

أبى كان فى قبضة الإنجليز . وأمّى تربّى جديلتها
وامتدادى على العشبِ . كنتُ أحبُّ « جراح
الحبيب » وأجمعها فى جيوبى ، فتذبل عند الظهيرة ،
مَرَّ الرصاصُ على قمرى الليلكىّ فلم ينكسر ،
غير أنّ الزمان يمرّ على قمرى الليلكىّ فيسقط فى
القلب سهواً . .
وفى شهر آذار نمتد فى الأرض
فى شهر آذار تنتشر الأرض فينا
مواعيدَ غامضةً
واحتفالاً بسيطاً
ونكتشف البحرَ تحت النوافذِ
والقمرَ الليلكىّ على السرو
فى شهر آذار ندخل أول سجن وندخل أول حُبٍ ،
وتنهمر الذكريات على قرية فى السياج
وُلدنا هناك ولم نتجاوز ظلال السفرجلِ
كيف تفرّين من سُبُلى ياظلال السفرجل ؟
فى شهر آذار ندخل أول حُبّ
وندخل أول سجن
وتنبلج الذكرياتُ عشاء من اللغة العربية :
قال لى الحبّ يوماً : دخلتُ إلى الحلم وحدى فضعتُ
وضاع بى الحلمُ . قلتُ : تكاثر ! تَرَ النهر يمشى
إليك .

وفى شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها

ـ 2 ـ

بلادى البعيدة عنى . . كقلبى
بلادى القريبةَ منى . . كسجنى !
لماذا أُغنى
مكاناً ، ووجهى مكانْ ؟
لماذا أغنى
لطفل ينام على الزعفران
وفى طرف النوم خنجر
وأمّى تناولنى
صدرها
وتموتُ أمامى
بنسمة عنبر

ـ ٣ ـ

وفى شهر آذار تستيقظ الخيل
سيدتى الأرضَ !

أىُّ نشيد سيمشى على بطنك المتَموجِ ، بعدى ؟
وأىُّ نشيد يلائمُ هذا الندى والبخور
كأنّ الهياكل تستفسر الآن عن أنبياء فلسطين فى بدئها
المتواصل
هذا اخضرار المدى واحمرار الحجاره
هذا نشيدى
وهذا خروج المسيح من الجرح والريح
أخضرَ مثل النبات يغطى مساميره وقيودى
وهذا نشيدى
وهذا صعود الفتى العربىّ إلى الحلم والقدس .
فى شهر آذار تستيقظ الخيل .
سيدتى الأرض !
والقممُ اللولبيّةُ تبسطها الخيلُ سجّادةً للصلاة السريعة
بين الرماح وبين دمى .
نصفَ دائرة ترجع الخيلُ قوساً
ويلمع وجهى ووجهك حيفا وعُرسا
وفى شهر آذار ينخفض البحرُ عن أرضنا المستطيلة مثل
حصان على وتر الجنس .
فى شهر آذار ينتفض الجنسُ فى شجر الساحل العربىّ .
وللموج أن يحبس الموج . . أن يتموّج . . أن
يتزوّج . . أو يتضرّج بالقطن
أرجوك ــ سيدتى الأرض ــ أن تَسكنينى وأن تُسكنينى
صهيلَكِ
أرجوك أن تدفنينى مع الفتيات الصغيرات بين البنفسج
والبندقيه
أرجوك ــ سيدتى الأرض ــ أن تخصبى عمرىَ المتمايلَ
بين سؤالين : كيف وأين ؟
وهذا ربيعى الطليعى
هذا ربيعى النهائى
فى شهر آذار زوّجت الأرض أشجارها .

ـ 3 ـ

كأنى أعودُ إلى ما مضى
كأنى أسيرُ أمامى
وبين البلاط وبين الرضا
أعيد انسجامى .
أنا ولدُ الكلمات البسيطه
وشهيدُ الخريطه
أنا زهرة المشمش العائليه .
فيا أيها القابضون على طرف المستحيل
من البدء حتى الجليل
أعيدوا إلىّ يدى
أعيدوا إلىّ الهويةَ !

ـ ٤ ـ

وفى شهر آذار تأتى الظلال حريرية والغزاةُ بدون ظلال
وتأتى العصافيرُ غامضة كاعتراف البنات
وواضحةً كالحقول
العصافيرُ ظلُّ الحقول على القلب والكلمات .
خديجة !
ـ أين حفيداتك الذاهبات إلى حبّهن الجديد ؟
ـ ذهبن ليقطفن بعضَ الحجارة ـ
قالت خديجة وهى تحتَ الندى خلفهنّ .
وفى شهر آذار يمشى التراب دماً طازجاً فى الظهيره .
ـ خمسُ بنات يخبّئن حقلاً من القمح تحت الضفيره .
ـ يقرأن مطلع أنشودة عن دوالى الخليل . ويكتبن
ـ خمس رسائل :
تحيا بلادى
من الصّفر حتى الجليل
ويحلمن بالقدس بعد امتحان الربيع وطرد الغزاه .
خديجةُ ! لا تغلقى الباب خلفك
لا تذهبى فى السحاب
ستمطر هذا النهار
ستمطر هذا النهار رصاصاً
ستمطر هذا النهار !
وفى شهر آذار ، فى سنةِ الانتفاضة ، قالت لنا الأرض
أسرارها الدموية : خمسُ بنات على باب مدرسة
ابتدائيّة يقتحمن جنود المظلات . يسطع بيت
من الشعر أخضر .. أخضر . خمس بناتٍ على
باب مدرسة ابتدائية ينكسرن مرايا مرايا
البنات مرايا البلاد على القلب ..
فى شهر آذار أحرقت الأرضُ أزهارها .

ـ 4 ـ

أنا شاهدُ المذبحه
وشهيدُ الخريطه
أنا ولدُ الكلمات البسيطه
رأيتُ الحصى أجنحه
رأيت الندى أسلحهْ
عندما أغلقوا باب قلبى عليّا
وأقاموا الحواجز فيّا
ومنع التجوُّل
صار قلبىَ حارهْ
وضلوعى حجارهْ
وأطلّ القرنفل .
وأطلّ القرنفل .

ـ ٥ ـ

وفى شهر آذار رائحة للنباتات . هذا زواجُ العناصر .
« آذار أقسى الشهور » وأكثرها شَبَقاً . أىّ
سيف سيعبر بين شهيقى وبين زفيرى ولا يتكسّر !
هذا عناقى الزراعى فى ذروة الحبّ . هذا انطلاقى
إلى العمر .
فاشتبكى يا نباتات واشتركى فى انتفاضة جسمى ، وعودة
حلمى إلى جسدى .

سوف تنفجر الأرض حين أحقّقُ هذا الصراخ المكبّلَ
بالرىّ والخجل القروىّ .
وفى شهر آذار نأتى إلى هَوَس الذكريات ، وتنمو علينا
النباتاتُ صاعدةً فى اتجاهات كلّ البدايات . هذا
نموُّ التداعى . أسمىّ صعودى إلى الزنزلخت التداعى .
رأيتُ فتاة على شاطىء البحر قبل ثلاثين عاماً
وقلت : أنا الموجُ ، فابتعدتْ فى التداعى . رأيتُ
شهيدين يستمعان إلى البحر : عكا تجيء مع الموج .
عكا تروح مع الموج . وابتعدا فى التداعى .
ومالت خديجة نحو الندى ، فاحترقت . خديجةُ ! لا
تغلقى الباب !
إنَّ الشعوب ستدخل هذا الكتاب وتأفل شمس أريحا
بدون طقوس .
فيا وَطَنَ الأنبياء .. تكاملْ !
ويا وطن الزارعين .. تكامل
ويا وطن الشهداء .. تكامل
ويا وطن الضائعين .. تكامل
فكلّ شعاب الجبال امتدادٌ لهذا النشيد .
وكلّ الأناشيد فيك امتداد لزيتونةٍ زمّلتنى .

ـ 5 ـ

مساءٌ صغيرٌ على قرية مُهمله
وعينان نائمتان
أعود ثلاثين عاماً
وخمسَ حروب
وأشهد أن الزمانْ
يخبّىء لى سنبله
يغنى المغنّى
عن النار والغرباء
وكان المساء مساء
وكان المغنّى يغنّى

ويستجوبونه :
لماذا تغنى ؟
يردُّ عليهم :
لأنى أغنى

وقد فتّشوا صدرَهُ
فلم يجدوا غير قلبهْ
وقد فتشوا قلبَهُ
فلم يجدوا غير شعبهْ
وقد فتّشوا صوتَهُ
فلم يجدوا غير حزنهْ
وقد فتّشوا حزنهْ
فلم يجدوا غير سجنهْ
وقد فتّشوا سجنَهُ
فلم يجدوا غيرهم فى القيود

وراء التلال
ينام المغنّى وحيداً
وفى شهر آذار
تصعد منه الظلال

ـ ٦ ، 6 ـ

أنا الأملُ السهلُ والرحبُ ــ قالت لى الأرض والعشب
مثل التحية فى الفجرِ
هذا احتمال الذهَاب إلى العمر خلف خديجةَ . لم يزرعون
لكى يحصدون
يريد الهواء الجليلُ أن يتكلّم عنى ، فينعس عند خديجة
يريد الغزال الجليلُ أن يهدم اليوم سجنى ، فيحرس ظل
خديجة وهى تميلُ على نارها
يا خديجةُ ! إنى رأيت . . وصدَّقتُ رؤ ياىَ تأخذنى
فى مداها وتأخذنى فى هواها . أنا العاشقُ الأبدىُّ ،
السجينُ البديهىُّ . يقتبسُ البرتقالُ اخضرارى ويصبح
هاجسَ يافا
أنا الأرض منذ عرفتُ خديجةَ
لم يعرفونى لكى يقتلونى .
بوسع النبات الجليلِ أن يترعرعَ بين أصابع كفى ويرسم
هذا المكان الموزَّع بين اجتهادى وحبّ خديجةَ
هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر من شهر آذار حتى
رحيل الهواء عن الأرضِ
هذا التراب ترابى
وهذا السحاب سحابى
وهذا جبين خديجه
أنا العاشق الأبدىُّ ــ السجين البديهى
رائحة الأرضِ توقظنى فى الصباح المبكّر . .
قيدى الحديدىّ يوقظها فى المساء المبكر

هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العمر ،
لا يسأل الذاهبون إلى العمرِ عنِ عمرهم
يسألون عن الأرض : هل نهَضَتْ
طفلتىَ الأرض !
هل عرفوك لكى يذبحوك ؟
وهل قيّدوكِ بأحلامنا فانحدرتِ إلى جرحنا فى الشتاء ؟
وهل عرفوكِ لكى يذبحوكِ
وهل قيّدوكِ بأحلامهم فارتفعتِ إلى حلمنا فى الربيعْ ؟
أنا الأرض
يا أيها الذاهبون إلى حبة القمح فى مهدها
أحرثوا جَسَدى !
أيها الذاهبون إلى جبل النار
مرّوا على جسدى
أيها الذاهبون إلى صخرة القدس
مرّوا على جسدى
أيها العابرون على جسدى
لن تمروا
أنا الأرض فى جَسَدِ
لن تمروا
أنا الأرض فى صحوها
لن تمروا
أنا الأرض . يا أيها العابرون على الأرض فى صحوها
لن تمروا
لن تمروا
لن تمروا !

الهوامش :

(١) يهتم عدد من الكتابات العربية الحديثة بقضية رفض المقاييس الجاهزة ورفض أشكال الهيمنة والمصادرات القبلية والتقسيمات التعسفية ، وتثبيت المفاهيم والنظريات وتحولها إلى قوالب جامدة منغلقة ، تصبح أدوات سلطوية تكرس للحفاظ على ديمومة النظم الهرمية ، سواء كانت هذه النظم فى مجال بناء الفكر أو الإبداع أو تلقيهما والتفاعل معهما ، أو كانت نظماً سياسية واجتماعية واقتصادية . وتشجع هذه الدراسات ، فى الوقت نفسه ، أفعال الاختيار الإرادى الواعى ، والمشاركة والانفتاح على إمكانات لا تتحدد بالمقنن الجاهز أو السلبى المُسْتَهْلِك . وتشكل هذه الكتابات النص الغائب فى القراءة ــ الكتابة التى أقدمها ، وتتدخل فى صياغة الأفكار بنسب متفاوتة .

وقد أشرت إلى التفاعلات المباشرة فى موضعها من هذا البحث ، ولكن هناك تفاعلات أساسية لا تظهر بصورة مباشرة فى النص ، لهذا السبب أفضل ذكر ما استطعت حصره منها وفق الترتيب الأبجدى للأسماء :

ــ إدوارد سعيد ، « انتقال النظريات » ، الكرمل ، العدد ٩ ، ١٩٨٣ ، ص ١٢ - ٣٤ .

ــ سيزا قاسم ، « حول بويطيقا العمل المفتوح ، قراءة فى اختناقات العشق والصباح لإدوار الخراط » فصول ، المجلد الرابع ، العدد ٢ ، ١٩٨٤ ص ٢٢٨ - ٢٤١ .

ــ كمال أبو ديب ، « الحداثة ، السلطة ، النص » بحث مقدم إلى

مهرجان القاهرة للإبداع العربي ٢٤ - ٣١ مارس ١٩٨٤ ، فصول المجلد الرابع ، العدد (٣) ١٩٨٤ .

ـ محمد عابد الجابري ، « الخطاب العربي ، دراسة تحليلية نقدية » ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، دار الطليعة ، بيروت ص ٩ - ١٠ .

(٢) Edward W.Said, The World, The Text, The Critic, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1983, p. 52.

(٣) شكري عياد ، النقد والإبداع ، من حوار مع الكاتب نشر باللغة الإنجليزية في مجلة ألف ، العدد الرابع ـ ربيع ١٩٨٤ ، ص ١٠٩ .

(٤) Edward Said, op. cit, p.52.

(٥) الجابري ، السابق ، ص ٩ - ١٠ .

(٦) نفســه .

(٧) Wolfgang Iser, the Implied Reader, John Hopkins Uiniversity Press, Baltimore and London, 1978,p. 294.

(٨) D.W. Harding, Psychological Process in The Reading of Fiction, Aesthetics in The Modern World, ed. Harold Osborne, London 1968. p.313 .

(٩) لمزيد من التفاصيل حول أيديولوجية الخطاب الشعري والعلاقة بين الأيديولوجي والجمالي انظر :

Terry Eagelton, Criticism and Ideology, London NLB 1976.

فصل بعنوان :

Ideology and Literary Form,pp. 102-161.

وخصوصاً الصفحات (154 — 145) التي يتناول فيها أيديولوجية الشكل في شعر إليوت وييتس .

وانظر كذلك :

Antony Easthope, Poetry As Discourse, Methuen, London and N.Y 1983, pp. 19 — 99.

(١٠) أعمال درويش الشعرية وتشتمل على :

ـ أوراق الزيتون (١٩٦٤) .
ـ عاشق من فلسطين (١٩٦٦) .
ـ آخر الليل (١٩٦٧) .
ـ العصافير تموت في الجليل (١٩٧٠) .
ـ حبيبتي تنهض من نومها (١٩٧٠) .
ـ أحبك أو لا أحبك (١٩٧٢) .
ـ تلك صورتها وهذا انتحار العاشق (١٩٧٥) .
ـ أعراس (١٩٧٧) .

والإشارات إلى شعر درويش في هذه الدراسة تعتمد على الطبعة الثامنة من الأعمال الكاملة « ديوان محمود درويش » ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الثامنة (١٩٨١) .

ـ قصيدة بيروت ـ حصار لمدائح البحر ، دار سراس للنشر ، تونس ١٩٨٤ ، ص ٨٩ - ٩٣ .

ـ تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط ، المجلة ٧٦ ، العدد ١٩٩ ، ديسمبر ١٩٨٢ .

ـ مديح الظل العالي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣ .
ـ لا تصدق فراشاتنا ، الكرمل ١٠ (١٩٨٤) .
ـ يطير الحمام ، الكرمل ١١ (١٩٨٤) .
ـ حصار لمدائح البحر ، دار سراس للنشر ، تونس ١٩٨٤

(١١) لقد بدأ ظهور هذا الملمح في الشعر الحديث في قصيدة Canto 48 لإزرا باوند . وتعتمد هذه القصيدة على الانتقال المفاجيء من الخطاب الشعري إلى خصائص نوع أدبي آخر هو القصة . ويعتمد النوع الأول على بروز الذات المتكلمة المقدمة للحدث المروى . أما في القصة فيكون الحدث في المركز ، على حين لا يأخذ الراوي موقعاً نهائيا محدداً ، وإنما يصبح ذاتاً متحولة تنتقل على امتداد القصيدة بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب مفرداً وجمعاً . ولقد أدى ظهور هذا الملمح في الأدب العربي إلى تغيير المفهوم التقليدي للحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية ، وأنواع التقسيمات والتصنيفات التي تتدرج في نظم هرمية (قد وردت إشارات عدة إلى هذه الظاهرة في دراسة الدكتورة سيزا قاسم التي سبق ذكرها) كما تلاقي القضية نفسها اهتماماً متزايداً من جانب عدد من القصاصين والنقاد . لمزيد من التفاصيل انظر :

Antony Easthope ,op. cit ,p. 134 .

ـ سيزا قاسم ، سابق .

ـ ماهر شفيق فريد ، دراسة نقدية لمجموعة قصصية لشكري عياد بعنوان « رباعيات » ، مختارات فصول (٥) ١٩٨٤ الهيئة العامة للكتاب (ص ٢٢) .

ـ محمد المخزنجي : عن نبرة القص في صوت الغناء ، إبداع ، الهيئة المصرية العامة للكتاب عدد مايو ١٩٨٢ - ص ١١٨ - ١١٩ .

(١٢) أستخدم هنا كلمة وُلاف لترجمة synthesis وهي الترجمة التي يقترحها الدكتور يحيى الرخاوي لتأدية معنى الصيغة المركبة من أطروحة thesis ونقيضة antithesis : انظر : الإنسان والتطور ، السنة الخامسة ، العدد ١٨ ، إبريل ، مايو ، يونيه ١٩٨٤ ص ١١٧ .

(١٣) تستخدم كلمة Fuga في اللغة الإيطالية أو Fugue في اللغة الفرنسية بمعنى (الهرب أو المطاردة) ، وتشير في هذا النوع من التأليف الموسيقي إلى أن الصوت الجديد الذي يدخل إلى اللحن يبدو كما لو كان يلاحق الصوت الذي سبقه في الدخول إلى المعزوفة ، ويحاكيه فيما يشبه عملية المطاردة . ويتم دخول الأصوات المشكلة للألحان الأساسية في المعزوفة الواحد بعد الآخر على التوالي في مطلع الفوجه . لتفاصيل أخرى انظر : مادة Fugue Form ومادة Counterpoint ومادة Polyphonic في محيط الفنون ـ (٢) الموسيقى مادة : الفوجه ، دار المعارف مصر ، ص ١٣٣ - ١٤١ وفي :

Percy A. Scholes, The Oxford Companion to Music, Oxford Uiniversity Press .

في الصفحات الآتية على التوالي :

376 - 258 - 825.

(١٤) James Frazer, The Golden Bough, Macmillan Publishing & Co. NY 1963, p. 376 - 442.

(١٥) تشترك أسطورتا إلهي الخصب أدونيس وأتيس في مقتلهما وتخصيب الأرض بدمائهما المقدسة التي تبعث الخصب في كل عام ، كما جاء في كتاب Frazer الصفحات : (413 - 376) . وتنص الأساطير الأوزيرية على قيام كهنة أوزيريس بأداء شعائر سرية يتم خلالها تمثيل رمزي لآلام الإله ومقتله وبعثه فيما كان يعرف « بالمسرحيات الدينية المحجبة » التي تحوطها الأسرار ، وتتم بمعزل عن الناس . انظر :

إتيين دريوتون ، المسرح المصري القديم ، ترجمة ثروت عكاشة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٣١ - ٤٤ .

(١٦) أكتفي بالإشارة إلى قصيدتين لدرويش ظهرت فيهما الخيل أو صفة من صفاتها مرتبطة بالجنس :

ـ « لولا صهيل الجنس في ساقيك يا « جيم » الجنون » ـ مديح الظل العالي ص ٥٥ ؛ « حبيبي أخاف سكون يديك / فحك دمي كي تنام الفرس » ـ يطير الحمام ، سابق ص ٤٦ .

(١٧) T. S Eliot, The Waste Land and Other Poems, Faber and Faber,London 1975, p. 27.

ويذكر إليوت في تعليقاته على القصيدة أنه رجع إلى كتاب فريزر وخصوصاً الفصول المرتبطة بشعائر الاحتفالات التي كانت تقام لآلهة الخصب في الربيع .

(١٨) حول قضية تفاعلية النصوص انظر : صبري حافظ ، التناص وإشاريات العمل الأدبي ، ألف سابق ، ص ١١ .

(١٩) أعمال درويش ، سبق ذكره ، مزامير ، ص ٣٧٠

(٢٠) Frazer, op. cit ,p. 39.

وانظر تفسير هذه التسمية والأصول المشتقة منها فى :

جابر عصفور ، « أقنعة الشعر » ، فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ١٩٨١ - ص ١٤٨ .

(٢١) يتقاطع هذا المفهوم مع مفهوم التناص الذى أشرت إليه من قبل ؛ إذ تتماثل النصوص الغائبة مع اللغة فى صورتها الشاملة ، على حين يمثل المحور الرأسى الاستبدالى paradigmatic كسراً فى تسلسل العلاقات الخطية المنطقية على المحور الأفقى syntagmaticوما يؤدى إليه هذا من توليد علاقات جديدة تثرى دلالة النص نتيجة التفاعل بين المحورين .

وتمثل جدلية الحركة فى هذه العملية ما يحدث فى عملية أخرى تتم خلالها إزاحة يمارسها النص الجديد ، فيقوم بتغييب النصوص الأخرى ، وتخفيف الضوء المسلط عليها ، وإن لم يلغ فاعليتها فى تشكيله النهائى .

وتظهر جدلية الإحلال والإزاحة فى سياق قضية أخرى تعرض لمظاهر الحداثة فى النص الأدبى ، وتنتهى إلى أن النص الحديث يتحول إلى تغييب الحدث وإحلال الذات مكانه ، بحيث تصبح الذات هى محرك العمل الفنى ، على حين يخف الضوء المسلط على الحدث العاكس لأشكال الهيمنة السلطوية فى الواقع . (انظر : كمال أبو ديب ، سابق) .

(٢٢) محمود درويش ، « معين بسيسو لا يجلس على مقعد الغياب » ، الكرمل ١١ ، ١٩٨٤ ص ٩ .

(٢٣) لا يلتقى درويش هنا فحسب فى نقطة تماس ذكرتها فى بداية البحث مع عاشق من عشاق المكان هو جمال حمدان ، لكنه يلتقى كذلك بشاعر آخر يظهر فى شعره حس المكان بصورة واضحة ، ذلك هو الشاعر الأيرلندى ييتس W.B.Yeatsلقد . بدأ ييتس ومجموعة من الشعراء الأيرلنديين حركة ثقافية مضادة للثقافة الأنجلوساكسونية السائدة فى انجلترا ، جعل هدفها ليس إحياء التراث والمعتقدات الشعبية الأيرلندية فحسب ، وإنما خلق جو أسطورى ملغز ، يرتبط بأسماء الأمكنة ، وبالسمات الجغرافية المحددة لها ، وكأنهم أرادوا أن يبثوا فيها طاقة غير مرئية ، قادرة على إحياء ذاتها بذاتها ، وتوليد استمرارية تاريخية خاصة بها ، تتميز عن التيار التاريخى العام .

انظر :

Seamus Heaney, The Sense of Place,Preoccupations, New York, Farrar Straus Giroux 1980 , pp. 131 — 135.

(٢٤) كمال الدين عبد الرزاق القاشانى ، اصطلاحات الصوفية ، تحقيق وتعليق الدكتور محمد كمال الدين جعفر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ ، ص ٥٦ .

(٢٥) الإمام الحجاج بن مسلم القشيرى النيسابورى ، صحيح مسلم ، المجلد الأول ، كتاب الشعب ، ص ٣٧٩ .

(٢٦) كمال الدين عبد الرزاق القاشانى ، سابق ، ١٠٦ .

(٢٧) (عن حديث لدرويش) ريتا عوض، « خروج محمود درويش ، هل قتل الشاعر أم بعثه ؟ »، شئون فلسطينية ، العدد رقم ٣٥ ، أيلول سبتمبر ١٩٧٣ ص ٨٨ .

لقد حقق درويش فى « عاشق من فلسطين » (١٩٦٦) كسر العمود الكلاسيكى ، على حين سجلت قصيدة « سرحان يشرب القهوة فى الكافتيريا » فى ديوان « أحبك أو لا أحبك » (١٩٧٢) الخروج النهائى للقصيدة التجريبية .

انظر :

إلياس خورى ، دراسات فى نقد الشعر ، دار ابن رشد ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١١٨ ــ ١٥١ .

(٢٨) محمود درويش ، « حلم مسيح بالمدى المفتوح » ، الكرمل (٧) ١٩٨٣ مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع ، ص ٨ .

(٢٩) أستطيع أن أتقصى سمات هذه القراءة الشعرية فى قصائد بعينها إلى جانب قصيدة « الأرض » ، وهى :

ــ لا تصدق فراشاتنا ، سابق .

ــ مزامير من ديوان « أحبك أو لا أحبك » ، سابق .

ــ كأنى أحبك من ديوان « محاولة رقم ٧ » سابق .

ــ بيروت ، سابق .

أما ما لم أستطع الاستدلال عليه ، بصورة محددة ، فيمثل النص الغائب لهذه القراءة الشعرية ؛ بمعنى أن النص الغائب هنا هو نصوص درويش الشعرية وما تشتمل عليه من تناص أو تفاعل نصى .

العدد القادم من مجلة « فصول »

« الأدب والفنون »

ندوة العدد

الأسلوبية

عقدت هذه الندوة ضمن « مهرجان شوقى وحافظ » الذى أقيم بالقاهرة عام ١٩٨٢ .

أدارهـا

عز الدين إسماعيل	مصر

اشترك فيها

جابر عصفور	مصر
حمادى صمود	تونس
سامى خشبة	مصر
سعد مصلوح	مصر
عبد السلام المسدى	تونس
كمال أبو ديب	سوريا
الهادى الطرابلسى	تونس

أعدها : محمد بـدوى

عز الدين إسماعيل :

نرحب بكم فى القاهرة ، ويسعدنا أن نلتقى معاً فى واحدة من الندوات التى دأبت «فصول» على عقدها لمناقشة إشكاليات النقد الأدبى وقضاياه . ونلتقى فى هذه الندوة حول الأسلوبية ، محاولين طرح أهم إشكالياتها ، ومدى ما يمكن أن تسهم به فى إثراء النقد الأدبى ، ومتروك لكم حرية اختيار زاوية النظر لهذه القضية .

جابر عصفور :

أتصور أننا يمكن أن نبدأ بالأسئلة الثلاثة التالية : ما الأسلوبية ؟ وما الكيفية التى يمكن أن تفيد بها ناقد الأدب أو عالم الأسلوب ؟ وما الغاية منها ؟

حمادى صمود :

فى تصورى أنه ليس المهم هو تعريف الأسلوبية ، بل تعريف الأسلوب ، أو الإجابة عن السؤال : ما معنى الأسلوب فى نطاق العلم الذى يسمى الأسلوبية .

كمال أبو ديب :

أنا لا أميل إلى البدء بتعريف الأسلوب ؛ لأنه إذا بدأنا بتعريف الأسلوب فإننا نكون قد حددنا الأسلوبية بتعريفنا المبدئى . قد يكون من الأفضل بدلاً من تقديم النتائج التساؤل عما يمكن أن تقدمه الأسلوبية للنص ؛ ما الأدوات التى تقدمها لناقد النص ؟ وما دورها فى العملية التفسيرية ؟ هذا فى حد ذاته يمكن أن يقودنا إلى تحديدٍ أكثر سلامة للأسلوب ، مبنى على مقدمات .

الهادى الطرابلسى :

لكن أليس من الأجدى من هذا وذاك ، أن نطرح السؤال التالى : لماذا الحديث كله عن الأسلوب والأسلوبية ، ولَمْ يمر عصر دون حديث مباشر أو غير مباشر عن أسلوب النص الأدبى دون أن يسمى مثل هذا الحديث بأنه عمل أسلوبى ، أى مَعْنِيٌّ بالأسلوب . فالحديث عن الأسلوب وارد فى كتب القدماء مشفوعا بالحماسة له ؛ والحماسة للتوسع فى دراسة الأسلوب – فى حد ذاتها – تعد ظاهرة ينبغى البت فيها قبل أن نعرف الأسلوب . ونحن نعلم أن العرب مارسوا العمل الأدبى ممارسة لعلها أكبر ممارسة للنص الأدبى بالنسبة للأدباء والعلماء فى غير العربية من الحضارات . على سبيل المثال : لدينا الشروح ؛ أعنى شروح الشعر التى انطلقت من شروح القرآن ؛ فللعرب شروح على ما كُتِب من نثر وما نظم من شعر . وفى هذه الشروح وجوه تقترب أو تبتعد من الأسلوبية ، ومن غيرها من حقول البحث ، سواء استخدمت مصطلح الأسلوب أو لم تستخدمه . ولعل فيما نثيره من مشكلاته اليوم ما قد يعده غير المطلع معنى جديداً . إذن فالسؤال الذى ينبغى طرحه هو : لماذا كل هذا الاحتشاد للأسلوبية ؟

حمادي صمود :

يظهر لى أن الغاية من هذه الندوة هى أن نفكر معاً فى الإمكانات المطروحة لفهم الظاهرة الإبداعية . وأعتقد أن ثمة وظيفة أخرى مهمة لندوة عن الأسلوب ؛ فمنذ سنوات أصبح الحديث عن الأسلوب أمراً متداولاً فى كثير من الأوساط ، سواء أكانت مختصة أم غير ذلك . ونلاحظ كثيراً من المبالغة فى التقدير ، أو سوء التقدير ، والخلط بين المفاهيم ، نتيجة لعدم إدراك ماهية تطور الأنظمة والمناهج فى الثقافات التى استعرنا منها – بطريقة أو بأخرى – مثل هذه الممارسات ، فى ظرف تاريخى معين . لذلك ينبغى الوقوف على شىء من التحديد لظاهرة الأسلوب فى حد ذاتها ؛ من أجل رفع الالتباسات التى وقعت فى بعض الدراسات ، وبعضها لأقلام معروفة .

سامى خشبة :

أنا فى حاجة – بوصفى قارئا مهتما بالأدب وبممارسة النقد – إلى أن يُجاب لى أولاً عن : ما الأسلوب ؟ وما الأسلوبية بوصفها منهجا ؟ وماذا تفعله الأسلوبية فى النص وفى النصوص ؟ فهناك تفرقة نظرية بين التعامل مع نص محدد والتعامل مع النصوص بشكل عام .

عبد السلام المسدى :

فعلاً كنت أريد أن أسأل فى بداية الندوة الإخوة المشرفين على مجلة «فصول» ، ما الغرض الذى حدد لهذه الندوة ؟ هل هو بالدرجة الأولى غايه تعليمية ، أو شبه تربوية للقارىء ؟ – مع أن هذا العلم متخصص إلى حد ما – أو أننا نجتمع حول مائدة ؛ حول موضوع ؛ لنتحدث دون أن يكون حاضراً فى أذهاننا حيرة التفهم والإبلاغ للقارىء ؟ وعندئذ يحدث كما حدث فى كل ندوات «فصول» ، الحديث يدور فى المستوى المعرفى للمشاركين فى الندوة ، بصرف النظر عن مدى التقبل . فهل نحن الآن نرجح كفة الجانب التربوى ؟ أو أننا نغوص رأساً فى العلم بصرف النظر عن قضية تيسير الممكن من الحديث ؟

سامى خشبة :

وهل هناك تضاد بين الغوص فى العلم وتوصيله ؟ الندوة متجهة أصلاً إلى القارىء المتخصص المهتم ، وإلى القارىء المثقف محب الأدب ، وإلى المبدع أيضاً ، وإلى كل من يحاولون أن يقتربوا من إنجازات المناهج الحديثة .

جابر عصفور :

أقترح أن ندخل للمشكل من زاوية أخرى ، لأن البدء بالتعريف قد يؤدى إلى نوع من المصادرة ، وقد يوجه مسار الندوة منذ البداية فى اتجاه محدد ، ويفقدها كثيراً جداً من حيويتها . هناك الأسئلة الثلاثة التقليدية كما طرحتها : السؤال الخاص بالماهية ؛ والسؤال الخاص بالكيفية ؛ والسؤال الخاص بالغائية . والحق أننى لم أكن أقصد ترتيبا ما . ولو ترك أمر الترتيب لى لاخترت البدء بالغائية ؛ لأسباب منها : غائية الأسلوب أو الغاية من الأسلوبية ، على أساس أننا نسمع كثيراً الآن ، ومنذ فترة قريبة ، عما يسمى اصطلاحا فى مصر علم الأسلوب ، أو ما يسمى اصطلاحا بالأسلوبية فى تونس ، وفى كلا الحالين يعنى المصطلح فرعا جديداً من فروع المعرفة الإنسانية ، يستطيع أن يحل كثيرا من المشكلات التى لم تكن قد حلت أو حسمت من قبل . فهناك أصلاً اهتمام زائد بالأسلوبية ، على أساس أنها دعوة مطروحة لحل مشكل قائم فى النقد الأدبى ؛ وهذا المشكل مرتبط بطبيعة النقد الأدبى فى ذاته ، ومرتبط بمجموعة من التطورات المتصلة بعلم اللغة من زاوية أخرى ، على أساس أن اللغوى يقول إن الأسلوبية هى فرع مما يسمى بعلم اللغة العام ، وأنه فى داخل علم اللغة العام يستطيع أن يحل مشكلات كبيرة جداً ، يعجز عن حلها الناقد . فالبدء بالغاية هنا ، أى الغاية من الأسلوبية ، يرتبط أولاً بالتأثير المتزايد ، والاهتمام المتزايد ، بالأسلوبية من ناحية ؛ ويرتبط – من ناحية ثانية – بمشكل العلاقة بين النقد الأدبى وعلم اللغة ؛ وربما يرتبط – من ناحية ثالثة – بقضية خطيرة جداً فى النقد الأدبى ، هى قضية القيمة ؛ هل يستطيع أن يحسم عالم اللغة مشكلة القيمة فى النقد الأدبى من خلال مجموعة من التحليلات اللغوية ، بحيث يكون المدخل للقيمة مدخلاً لغوياً بمعنى ما ؟ أو أن المدخل إلى القيمة هو مدخل أخلاقى أحياناً ، فتكون الزاوية هنا مرتبطة بالنقد الأدبى ؟ ولهذا أرى أن البدء بالغائية من هذه الزاوية يعطى الأمر حيوية ، ويقذف بنا فورا إلى لُبّ المشكل ، وإلى التنوع والخلاف المنهجى ؛ لأنى أعرف أن بين الجالسين فى هذه الغرفة خلافا منهجيا . فهناك أسلوبية إحصائية يمثلها سعد مصلوح ؛ والمسدى يميل إلى ما يسمى بالأسلوبية النفسانية – إذا جاز هذا التوصيف ، وإذا غفره لى – والهادى الطرابلسى ينطلق من منطلقات أخرى مغايرة . وأنا أريد أن أثير أكثر وجوه الخلاف ؛ لأن هذا يؤدى إلى الثراء . لذلك أرى أن البدء بالغائية مهم جداً من هذه الزاوية .

سعد مصلوح :

الحق أنى أريد أن أعقد صلحاً لكى ننطلق إلى ما نريد من الحديث . وما طرحه الدكتور جابر والأخ الهادى قريب من قريب ، بتعبير أسلافنا . فإذا قلنا لماذا الأسلوبية ؛ فنحن نضع سؤالاً ينبغى أن نجيب عنه لكى نعرف هل نحن فى حاجة إليها أو لا . وهذه الحاجة تقررها لنا مراجعتنا للتراث القديم . هل فى التراث القديم ما يغنى عن الأسلوبية ؟ – أعنى قضية العلاقة بين الملاحظات البلاغية ومناهج المعالجة الأسلوبية المعاصرة ووسائلها . نحن لنا تراث بلا شك ، وتراث غنى وعريق ؛ ومن هذا التراث وبمراجعته نستطيع أن نقرر – ومعنا الدكتور حمادى صمود ، وله كتاب عن التفكير البلاغى عند العرب – هل يغنينا إحياء البلاغة القديمة كما هى ، عن محاولة مقاربة المناهج المعاصرة بدراسة الأسلوبية ؟ أو أن الأسلوبية بديلٌ تام للبلاغة القديمة ؟ أو هى استمرار لها ؟ أعتقد أن مقاربة الموضوع من هذه الزاوية تجعله أكثر ملامسة لقضية الغائية التى يقترحها الدكتور جابر . والمنطلق الذى حدده الدكتور الهادى هو أن الغائية مرتبطة بالحاجة ؛ فإذا كنا فى حاجة إلى الأسلوبية فلابد أن نقاربها بشكل ما . وأنا أقترح نقطة للانطلاق العلاقة بين ما هو تراثى وما هو جديد فى معالجة النص الأدبى .

عز الدين إسماعيل :

أعتقد أننا بهذا الطرح نكون قد خطونا خطوة إلى أمام .

ولو أذنتم لى فقد بدأ الهادى من مسألة الاهتمام بما يسمى

بالأسلوبية ، وبعد ذلك تحول إلى مسألة أخرى : هى أنه إذا كان لابد من هذا الاهتمام فهل هناك فى مراجعة التراث ما قد يفتح باباً لتصور القضايا بمعزل عن طروح أخرى خارج هـذا التراث ؟ وأنا معه فى هذا . وهناك مسألة أطرحها فى شكل سؤال . هل سيصل الأمر إلى أن نقف على تعريف للأسلوبية بشكل ما من خلال تراث آخر غير تراثنا ، أو نتاج فكرى مغاير ، لا علاقة له بمسار الفكر العربى والإبداع العربى ، ثم نبدأ فى ضوء هذا نتأمل ما هو ماثل فى التراث أو فى أفكارنا الحديثة نسبيا ، أو ما نمارسه على تنوع قد يصل الأمر فيه أحيانا إلى حد الخروج عن دائرة المعقول ؟ هل سنتعلق بمفهوم من هذا الطراز ثم نستجليه فى التراث الخاص بنا ؟ أو أنه - وهذا امتداد لفكرة الهادى - ربما يكون من الأجدى أحيانا أن تبدأ المقاربة من خلال الطروح التى تضمنها هذا التراث ، ومن الممارسة التى تمت بإيجابياتها وسلبياتها حتى الوقت الراهن ، لمجرد أن هذا هو الذى نعيشه أو نصنعه أو نمارسه أو نعطيه ؟ فهل علينا أن نقف أمام هذا كله لكى نصفيه - إذا أمكن القول - بشكل نصل فيه معاً إلى بلورة لمفهوم قد يتفق أو يختلف ، ويتطابق أو لا يتطابق ، مع أى تفسير آخر ، توصلتْ إليه أيضاً عقولٌ تحركت فى تراث حضارى وفكرى آخر ، ووصلت فيه إلى بلورة أخرى من هذا النوع ؟ أى المسلكين هنا يمكن أن نشرع فيه ؟

عبد السلام المسدى :

أستأذن فى أن نبلور منهجاً تصنيفياً ، يعيننا على أن نكون عمليين . إن ندوة حول الأسلوبية تعنى ضمنيا - من الناحية المنهجية - حواراً مع مفهوم الأسلوبية ؛ والحوار جدلى ، دخولاً وخروجاً ؛ وهذا يعنى أن موضوع الأسلوبية يطرح من خلال إشكالية العلاقة القائمة مع هذا العلم . وربما نستخلص مما قيل ، أن معضلة العلم ؛ علم الأسلوب حالياً ، إذا واجهناها من زاوية العلاقات ، أمكننا أن نبسط القضايا التالية : أولاً ، هناك قضية علاقة الأسلوبية باللسانيات ؛ أى علم اللغة ؛ وهى علاقة المنشأ طبعاً . ومن هنا يتعين الحديث عن مختلف التصورات أو التيارات التى ضبطت تلك العلاقة . ثم هناك علاقة أخرى هى علاقة الأسلوبية النظرية بالأسلوبية التطبيقية . ومن زاوية أخرى هناك علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبى ، وعلاقة الأسلوبية العربية المعاصرة بالاسلوبية غير العربيـة ، حتى إننا لنتساءل عما إذا كـان بإمكاننا أن نقدم شيئاً ، أو عطاءً ، إلى هـذا العلم على المستوى الإنسانى . ومن زاوية العلاقات تبسط أيضا علاقة الأسلوبية الحديثة بالموروث النقـدى الإنسانى ، لا العـربى فحسب . وأخيراً يمكن أن نتحدث فى نطاقنا عن علاقة الخطاب الأسلوبى العربى المعاصر بلغة النقـد المتَداول . هـذه جملة من التصنيفـات ليست قسريـة ، ولا تستوعب بالضرورة ؛ لكن إذا أذنتم ليشرع أحـدنا فى ضبط نمط العلاقة الأولى ، وهى علاقة الأسلوبية بعلم اللغة أو اللسـانيات ؛ وهى علاقة منشأ ؛ وهى تستدعى عرضاً وجيزاً للتيارات أو لمختلف المفاهيم التى تدور فى مدارس الأسلوبية المعاصرة منذ نشأتها ، دون أن نلتزم - هنا - بتعريف للأسلوبية .

الهادى الطرابلسى :

بودى قبل أن نقفز إلى اللسانيـات ، أن أعود إلى قضيـة التراث العربى فى علاقته بالأسلوبية . المسدى ونحن جميعاً معه ننتظر أن يقوم أحد الإخوة بعرض مختلف التيارات أو المدارس الأسلوبية المعاصرة ، حتى نعود بعد ذلك إلى نقطة التراث ؛ أما الانطلاق من التراث فى ندوة تنشر فى «فصول» فقد يوحى بألا جديد فى المنطلق . إن شئتم أن أوضح القضية التى طرحت ، وفى الوقت نفسه نقول كلمة لا نخشى بعدها أن نكون مقيدين بقضية التراث ، ولا نخشى معها أن يُطمس شيء من طرافة الأسلوبية التى نريد أن نبرزها لقارىء مجلة «فصول» إنما أود - ونحن بصدد قضية التراث - أن نتكلم من موقع عربى . والواقع العربى يختلف عن واقع آداب الأمم الأخرى . وقد نتساءل عن انتشار الحديث كثيرا فى هذا الـوقت عن الأسلوبية وعـلاقتها بالتراث العربى . وهناك جوانب عدة : فلدينا تراث بلاغى فى علم البلاغة ، والقضايا مطروحة فيه بطرق متقـاربة ، تعتمـد على أمثلة متنوعة ، لكنها متشابهة ، وقليل منها طرح طرحاً أسلوبيا حديثاً . بيد أن ثمة قضايا نُظر إليها من قبل على أنها تدخل ضمن علم البلاغة القديمة ، أرى أننا ينبغى أن ندرجهـا اليوم تحت عنـوان «الأسلوب والأسلوبية» ، كما دلت على ذلك دراسات كثيرة ، أذكرُ منها دراسة الزميل «حمادى صمود» فى إعادة قراءة التراث . هذا من ناحية ، حيث توجد البلاغة ، ولكنْ فى البلاغة شيئان ؛ شيء تجاوزته الأحداث ، وشيء آخـر يتصل بـالتفكير النـظرى فى الأسلوب . وهذا التفكـير النظرى تبلور تبلوراً واضحاً فى مقدمة ابن خلدون ، فى فصل طريف بعنـوان «الأسلوب» فى صفحتين جـديرتـين بالاهتمـام . وبعد ابن خلدون بقـرن تقريبـاً تبلور ذلـك بشكـل أوضـح فى كتـاب حـازم القرطاجنى «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» فى فصل خاص بالأسلوب . وهو أول مفكر عربى خصص للأسلوب قسماً مستقلاً من كتاب يبحث فى أصول البلاغة . وإذن يمكن القول إن لنا - نحن العرب - علما للبلاغة ، ولنا تفكيرا فى الأسلوب ، ولنا شيئا ثالثا إلى جانب هذا وذاك هو الدراسات التطبيقية ، التى لا يوجد ما يضاهيها فى أى حضـارة أخرى . ولست أتحدث عن شروح القرآن فحسب ، بل شروح الشعر بصفة خاصة .

وهنـاك شيء يمكن أن نسميه مـظاهـر الأسلوب كـما تتجـلى فى النصوص . وإذا جمع هذا التراث فإنه سيكوّن - فى تقديرى - حصيلةً يمكن لنا أن نقرأها ونحاول ربطها بالأسلوبية ، علما بـأن الأسلوبية اليوم علم قائم يزعم لنفسه الاستقلال الذاتى ، والسؤال الآن هو : هل فى إمكاننا أن نتحدث عن صلة الأسلوبية بغير التراث العربى من علوم ومناهج ؟

حمادى صمود :

حين اقترحت أن نحدد الأسلوبية والأسلوب كانت هناك أسباب معرفية تـدفعنى إلى هذا الاقتـراح . وفى تصورى أنـه يجب أن نقوم ببعض التحديدات المهمة فى الموضوع . إن الحديث عن الأسلوبية اليوم لا يمكن أن يكون إلا تاريخيا ؛ فقد انتهت الأسلوبية فى أوربا ، ولا يتحدث اليوم عنها واحدٌ من العلماء البـارزين . لقد حـدث فى خلال الخمسينيات تقريبا انكسار عميق يوم أخرج رولان بارت كتابه «الدرجة الصفر فى الكتابة» واقترح مفهوم الكتابة بديلا إيجابيا لمفهوم الأسلوب . ولقد ركز رولان بارت على القضية تركيزاً معرفياً ؛ فقد رأى أن الجهود السابقة كلها فى محاصرة الأسلوب جهـود انتهت إلى مضايق ؛ لأن المنطلقات التى انطلقت منها كانت لا تسمح لمنهجية ما

أن تجعل منه مادة للبحث يمكن تصنيفها بشكل علمى ، فاقترح مفهوم الكتابة بديلا لمفهوم الأسلوب . ومنذ ذلك اليوم أصبح الناس يتحدثون إما عن الكتابة ، ومن ثم تكون كل النظريات أو الأنظمة النظرية أنظمة تنطلق من مفهوم الكتابة لا مفهوم الأسلوب ، أو يبحثون فيما سمى بالإنشائية أو البيوطيقا بصفة عامة . وأعتقد أن إبراز هذه المسألة مهم للغاية ، حتى إذا قرأنا الناسُ عرفوا أننا نفهم ما يجرى ، وفهموا أننا نتابع الانكسارات المهمة فى تاريخ العلم فى أوربا . ومن ثم فإننى أعد الحديث عن الأسلوب حديثا تاريخيا ، وأعتقد أن الحديث عن الأسلوبية فى الوطن العربى ، أو الحديث التاريخى عن الأسلوبية ، لا يزال مفيدا بل شرعيا . ومن هذا المنطلق نحدد للقارىء أننا نستعمل كلمة «أسلوب» وكلمة «أسلوبية» فى معنى واسع لا فى المعنى التقنى ؛ فى المعنى الذى يحترم الانكسارات والتطورات التى حدثت فى أوربا .

جابر عصفور :

– تقصد علم النص ؟

حمادى صمود :

– نعم .

عز الدين إسماعيل :

هذا شىء قد تحقق ولا يمكن إنكاره .

الهادى الطرابلسى :

– أتفق مع حمادى فى النقطة الأساسية ؛ ولكننا إذا كنا نناقش ظاهرة تاريخية ، فهل نناقشها لأن هناك إحساساً بيننا جميعاً بأننا ما نزال متخلفين إلى حد بعيد فى هذا النمط من الدراسات ، بمعنى أننا ما نزال فى حاجة إلى الإفادة من مناهج استنفدت أغراضها وتشكلت – علميا – على نحو مختلف ؟

سامى خشبة :

سيصبح للطرح الذى طرحه الهادى أهمية كبيرة ، إذا كانت الأسلوبية فى أوربا قد صارت تاريخاً . وعلى الرغم من أنها صارت تاريخاً فإنها – بالنسبة إلينا – يعاد طرحها من جديد بحكم أنها ترتبط بتراثنا الخاص البلاغى وبعلوم اللغة التى نشأت من تفسير القرآن ، أو شروح الشعر . ومن هنا أرى أن الطرح الذى طرحه الهادى مهم جداً .

كمال أبو ديب :

ليس منهجياً ؛ قد يصح فى مرحلة متقدمة ؛ لأننا حتى الآن لم نقل حرفاً عن هذا الشىء الذى نريد أن نثبت أنه قائم أو غير قائم فى تراثنا . الأسلوبية هى الترجمة العربية لكلمة Stylistics الإنجليزية ، ومن ثم فإنها تشير إلى مدرسة نشأت فى أوربا ، وحين ندرسها أو نجلس لمناقشتها فإن جزءاً محدوداً فحسب من نقاشنا ينبغى أن يدور حول ما يتعلق بها وبتراثنا أو بعلوم أخرى ، لا أن تستنفد النقاش كله

جابر عصفور :

توظيف التراث نتيجة تترتب على مقدمات ، وطَرْحُ حمادى وكمال يمكّن من الإضافة إلى التجربة . وإذا نظرنا من منظور واقعنا الحديث ، وليس القديم ، فإننا نجد العناية بمثل هذه القضايا قد بدأ من محاولات أمين الخولى – وتلك مسألة لاينبغى إغفالها – تحويل البلاغة إلى فن القول ؛ فتلك كانت بداية لتحديد مايسمى بتجديد التراث . لكن هذه المحاولات تمت تحت تأثير دراسة من نوع أولى من الأسلوبية فى إيطاليا ، فيما يتصل بالشيخ أمين الخولى . وهذه المحاولات التى بدأت بالشيخ أمين الخولى ، واستمرت فى كتاب عبد السلام المسدى عن الأسلوبية ، كلها محاولات تبدأ من النظر إلى الآخر . فهناك شىء اسمه الأسلوب أو الأسلوبية علينا أن ندركه ، وعلى أساس منه نعيد النظر فى قضية التراث حقاً .

حمادى صمود :

اسمحوا لى بإضافة بسيطة ، هى أننى أرى – شخصيا – أنه من منطلق المعاصرة ، ومن وجوه الحداثة ، ومن مسئوليتنا أمام قرائنا ، ينبغى أن نخرجهم من الاستلاب الذى وقعوا فيه . إننا دائماً نقفز مباشرة إلى التراث ؛ وأعتقدُ أن كل أعمالنا لتأصيل التراث وتأسيسه تتجه مباشرة إلى تقرير الظاهرة فى التراث قبل فهم الظاهرة نفسها فى الغرب . وأنا أعتذر لكل من كتبوا فى الأسلوب ؛ لأنه فى كتاباتنا عن الأسلوب واتجاهاته فى الغرب هناك أخطاء أساسية فى فهم تطور الظاهرة فى النصوص الغربية ، وفى تقديم المسار الذى قطعته الحركة النقدية منذ بدايات هذا القرن حتى اليوم . وإذن فلنفهم أولاً ، ولنتثبت من المراحل ولندرك الأسباب والمسببات ، ولنتجنب القفز مباشرة لتقرير العلاقة بين شىء لم نفهمه وشىء آخر أنا أعتقدُ أننا لم نفهمه كذلك . ثم هناك موقف فكرى كذلك ، يدعونا إلى أن نحرر قارئنا من الاستلاب ، ونفهمه كيف أننا حريصون كذلك على تأسيس رؤ ية للتراث ، لكنها رؤ ية تتسم بالحداثة .

سعد مصلوح :

إضافة إلى المشكلات التى أثارها الدكتور كمال والدكتور حمادى ، أنا أعتقد أن الحديث عن الأسلوبية يستمد مشروعيته مما أتصور أنه أزمة فى معالجة النص الأدبى فى الوطن العربى . وهذه الأزمة مسئولٌ عنها – فى المحل الأول – أبناء الوطن العربى أنفسهم ؛ لأنهم حصروا أنفسهم فى دائرة التناول النقدى الصرف ، ودخلوا فى اللهاث وراء المدارس الفلسفية والحركات التى تشيع فى أوربا . ونحن نحاول – قدر الإمكان – أن نتابع هذه الحركات ، ونرصد أصداءها فى الإبداع العربى . هذه الأزمة التى حاقت بدراسة النص الأدبى ، أدت إلى ما يمكن أن يسمى بأزمة منهج فى معالجة هذا النص ، تتمثل ، ربما ، فى المعالجة النقدية الصرف ، المنقطعة الصلة عن اللسانيات بوجه عام ، والأسلوبيات على وجه خاص . هذه الأزمة تتمثل فى أزمة المصطلح ، وذاتية الأحكام ، والمعالجة التى قد تنم عن ذكاء الناقد أكثر مما تنم عن طبيعة النص نفسه . ولذلك ما يزال الحديث عن الأسلوبية مشروعاً ومطلوباً . وأنا لا يعنينى أن يحدث انكسار فى الفكر الأوربى . يكفى أن أرصده وأدل القارىء عليه ؛ وهذا حقه علىّ .

عبد السلام المسدى :

عفواً ، لنضع قضية الانكسار بين قوسين ؛ فأنا لا أوافق على قضية الانكسار هذه .

جابر عصفور :

وأنا معك ؛ لكن على فرض التسليم بها ، فإن هذا الإنكسار لا يعنينى ؛ لأن قيمة الفكرة بقدر ما تحل عندى من مشكلات . وما دمت فى حاجة ماسة إلى أدوات من نوع معين ، أو إلى مقاربة من نوع خاص ، فلتكن هذه المعالجة ما تكون ، حتى إن كانت معالجة أرسطية ؛ وما دمت فى حاجة إليها ، فلابد أن أنزع إليها وأتفهمها جيداً . هذه خطوة أولى ؛ والخطوة الثانية هى أن أطوعها وأطوع مفاهيمها للمادة التى بين يدىّ ؛ وإذا تمكنت من أن أضيف إليها ، أى إلى المعرفة الإنسانية ــ كما قال عبد السلام ــ فأهلاً . ولكن مادمنا فى دور المتابعة والملاحقة فأعتقد أن الانكسار الذى حدث لا ينبغى أن يقلقنا كثيراً ، ولا ينبغى أن يحدث لدينا إحساساً بالدونية ، إذا ما قيل إننا نعالج الأسلوبية فى وقت انصرف فيه الآخرون عنها .

حمادى صمود :

لم أكن أقصد التلميح بالدونية ، ولكننى أقصد ما يقع فى كتاباتنا من أخطاء أحيانا . وأستطيع أن أذكر لك أمثلة تعد « مدرسة بارت » والإجراءات التى تعمل فى سياقها مدرسة وإجراءات « أسلوبية » ؛ وهذا غير صحيح تماماً . نحن فى حاجة إلى صرامة المنهج ، والمفهوم ، والمصطلح . وأنا معك فى أننا نسعى إلى التوظيف ، لكن ينبغى أن نضبط أجهزتنا المفهومية ومناهجنا ، حتى لا نقع فيما وقع فيه الخطاب النقدى الذى تأثر بالرومانسية ، والواقعية ، والواقعية الجديدة ؛ وهذا لن يكون إلا بفهم الظاهرة فهماً دقيقاً .

كمال أبو ديب :

أتفق مبدئياً مع النقطة التى أثارها حمادى ، ولكن حديثه يصح عن المدرسة الفرنسية ؛ أما المدرسة الأمريكية فلم تستهلك بعد ؛ وما تزال مدارس أخرى تستطيع أن تقدم ما يفيد .

عبد السلام المسدى :

إذا سمحت لى . الحديث فى قضية الانكسار هذه يحتاج إلى نقاش ؛ فالأسلوبية لم تتجاوزها الأحداث ، ومازال الحديث عنها فى أمريكا ــ كما يقول كمال ــ قائماً ، بدليل أن المدرسة البنيوية الأسلوبية نبعت فى أمريكا بعد كتاب بارت بعقدين تقريباً ، أو أقل من ذلك بقليل . وإلى جانب هذا فلا يكفى أن نقول إن الحديث تحول من حديث عن الأسلوب والأسلوبية إلى الكتابة والقراءة . وأنا وإن كنت ممن يهتمون بالأسلوبية فإننى فى « مهرجان شوقى وحافظ » بالقاهرة ١٩٨٢ تحدثت أكثر ما تحدثت عن القراءة والكتابة ، وحاولت أن أعقد الصلة بين كتاب بارت هذا وكتاب لجيرار جينيت ظهر حديثاً . لقد تطور الحديث عن « الدرجة الصفر فى الكتابة » إلى الكتابة ذات الدرجتين ، ولكن هذا فى مسار ، وبقيت الأسلوبية بعده نشيطة . والمشكل فى الحقيقة هو أن الأسلوبية محدودة فى منطلقاتها من الوجهة اللغوية . أما قضية القراءة والكتابة فتتجاوز الوجهة اللغوية ؛ وهذا هو ما يوهم بأن قضية الكتابة والقراءة حلت محل المبحث الأسلوبى . المشكلة إذن هى أنهم أدخلوا فى نقد الأدب قضية الكتابة والقراءة ، ولذلك أعود إلى المشكلة ، مشكلة النص ، وأعود إلى المشكلة التى طرحها الدكتور عز الدين إسماعيل فى بداية هذا الحوار : هل ندرس النص ، أو النصوص ؟ وهل نحاول أن نتلمس خصائص الظاهرة الأسلوبية فى النص القائم بذاته ؟ فيما قبل ، أستشعرُ بعض المنطلقات التى تتحتم العودة إليها من أساس معرفى ، أى من أساس تعليل نشأة العلم ، أو صيرورته . قد يكون من البديهى أن العلم أياً كان لا ينشأ إلا لأحد سببين . إما لعثوره على مادة جديدة فى البحث لم يسبق إليها علم من العلوم الإنسانية ، وإما أنه ينشأ لعثوره على منهج فى تناول مادة من العلم سبق إليها علم آخر ، ولكن بمنهج مغاير . فى هذه الحالة لا يكون لنشأة العلم مبرر إلا إذا أحدث هذا العلم قطيعة على صعيد المنهج . وإذا توسلنا بالأمثلة فإننا سنجد أن علم اللسان ليس له من مبرر من حيث إنه لم يكتشف مادة جديدة فى البحث . أما الظاهرة اللغوية فقد دُرست فى علوم اللغة القديمة ؛ ولكن له شرعية الحدوث لأنه اكتشف منهجاً جديداً يتناول الظاهرة نفسها التى سبقت إليها علوم فى الماضى . وهذا ما حدث بالنسبة إلى الأسلوبية . وعلم الأسلوب الحديث لابد أن تكون له علة نشوء ؛ وعلة النشوء لا تكون من النمط الأول ؛ لأنه لم يكتشف مادة جديدة فى البحث ، فإن النقد الكلاسيكى ، كما نعلم ، والبلاغة الكلاسيكية ، قد تناولا معاً المادة الخطابية الأدبية . إذن فعلم الأسلوب لم يتسنّ له شرعية الحدوث إلا لعثوره على مفتاح جديد يفك به أسرار هذه الظاهرة . والاستعانة بمثل هذا التصنيف الثنائى يمكننى من قول ربما يكون حاسماً بشكل ما فى قضيتين أثيرتا منذ قليل ؛ أولاهما : قضية العلاقة مع التراث ؛ وأنا شخصياً أرفض جذرياً منطلقاً يكون فيه الحديث عن الأسلوبية وفى الأسلوبية بدءاً بالتراث ؛ لسبب بسيط هو أن العلة المفارقة إذ ذاك تكون صادمة وتعنى أن شيئاً ما قد تنوول فى الماضى ، ينفى شرعية حدوث علم جديد حوله . وعلى هذا الأساس فإننا إذا انطلقنا من الأسلوبية ذاتها بوصفها علماً وجد علة وجوده فى منهج جديد ، فمعنى هذا أننا نسلم سلفاً بأن قطيعة ما قد أحدثها هذا العلم مع كل منهج سالف فى تاريخ الإنسانية ، قد تناول الخطاب الأدبى . وهذا لا يعنى انقطاعاً مع التراث ، وإنما يعنى تقرير أمر القطيعة المنهجية ، ثم إعادة إقامة الجسر فيما يسمى بالقراءة . وهذا مشروط فى رأيى بأننا يجب أن نعثر على مفاهيم جديدة ، وعلى أساليب تصور جديدة لقراءة التراث . ومن ثم لا يمكن للأسلوبية من الناحية النظرية أن تعيد الإفادة من التراث ؛ أى أنها لا تستطيع الإفادة من التراث وإخصابه إخصاباً جديداً ، إلا إذا غيّرت تصوراتها ، وفجرت التصورات البلاغية الكلاسيكية ، حتى تنجز القطيعة المعرفية التى تثمر التاريخ من جديد . والمشكل الثانى الذى يمكن فضه فى الوقت نفسه والذى تفضل بإثارته حمادى صمود ، هو علاقة الأسلوبية بما بثت من تصورات جديدة لممارسة النص الأدبى ممارسة مختلفة ، وخاصة فى العالم الأوربى . إن تحول الحديث عن هذه الممارسة بمصطلحات جديدة بعد الأسلوبية ، كعلم النص ، وعلم الخطاب الأدبى ، وعلم الإنشاء أو الإنشائية ، وعلم الخلق أو الإبداع ، أو علم الكتابة ، كلها فى تصورى لا ترقى إلى منزلة العلم الجديد المستحدث ؛ لأنها فى الوقت نفسه لم تكتشف مادة جديدة ، ولم تخلق قطيعة معرفية على

مستوى المنهج . إذن هى فى تصورى نوع من الانسلاخات ؛ أعنى مفهوم الانسلاخات للعلوم الطبيعية فى مستوى نمط منهجى واحد . فما القاسم المشترك فى مثل هذه الانسلاخات المتلاحقة ؟ هو فى ظنى محاولة التأثير أو تطبيق النزعة السائدة لدى الإنسان الحديث إلى تناول الظواهر الإنسانية ـ قدر الطاقة ـ بالأساليب العلمية الدقيقة المفضية إلى نمط من الموضوعية قد يقارب موضوعية العلوم الدقيقة ، سواء الطبيعى منها أو النظرى . ويُمكن ـ دون حصر للتحديدات النظرية ـ أن نقول إن الأسلوبية تنزّل نفسها ضمن هذا المسار التطورى المتلاحق ، ولكنها تحتفظ برصيدها المعرفى ، أى بما هو علة نشوئها فى الأصل ، وهو أنها تطمح ، بمناهج مختلفة تتوسل بها ، إلى أن تفك أسرار الظاهرة الأدبية فكاً موضوعياً ، يقنع أكثر مما يؤثر ، ويستدل أكثر مما يتفاعل مع النص الأدبى .

كمال أبو ديب :

هل تسمحون لى أن أقول إننى لست سعيداً بمثل هذا الحديث عن الأسلوبية ، وهل يمكن وصف الأسلوبية بأنها علم ؟ لأننا فى هذه الحالة سنقع فى إشكالية جديدة تنبع من أننا نستخدم كلمة « علم » بدلالات مختلفة .

عز الدين إسماعيل :

أظن أننا نقترب بهذا السؤال إلى صميم الموضوع ؛ فهنا تبدأ النقطة الخلافية الجوهرية : هل الأسلوبية منهج أو علم ؟ هذا هو السؤال الذى يقع فى قلب القضية تماماً .

جابر عصفور :

أو شىء آخر ، وهو أن الأسلوبية حقل معرفى عادى .

كمال أبو ديب :

يبدو لى أننا نستخدم كلمة علم بطريقتين ، ونقع فى مفارقة لقصر كلمة علم على علم اللغة بشكل عام ؛ فأنا لا أقول إن هناك علم البنيوية مثلاً ، ولكن البنيوية منهج .

إذن فلنحاول الاقتراب من هذا المنهج فى التناول والتحليل ، الذى نسميه الأسلوبية ، ولنحاول التركيز على وسائل فى التعامل معه .

عبد السلام المسدى :

هل نستطيع أن نفهم أنك تعد الأسلوبية منهجاً فحسب ، مثل اعتبارك البنيوية منهجاً .

كمال أبو ديب :

أنا أطرح هذا التساؤ ل : ما المشروعية التى تعطى للأسلوبية كلمة علم ؟ ثم أضيف إليه تعريف الأسلوبية بأنها « منهج فى التحليل » .

سعد مصلوح :

الحق أننا دخلنا فى صميم الموضوع . وأعتقد أنه ليس من السهل أن يقال إن الأسلوبية منهج فى التناول ؛ فنحن عندما نستخدم عبارة علم اللغة ، أو علم الكلام ، وإن كان هذا لا ينفى أن تحت علم اللغة عدداً كبيراً من العلوم ، كعلم الأصوات وعلم النحو ، وكلها علوم ، ولها مشروعية استخدام هذا المصطلح ، من واقع أنها تتوفر على دراسة المادة اللغوية من منظور معين بوسائل معينة ـ إذا أخذنا بمنطق أن الأسلوبية أحد هذه الفروع ، شأنها فى ذلك شأن علم اللغة ، أو علم الأصوات ، أو التراكيب ، أو الدلالة ، أو المعاجم ـ إذا أخذنا بهذا المنطق تكون الأسلوبية منضوية فى علوم اللسان أو فرعا من فروعها ، التى تتناول ظاهرة الاستعمال الفردى المتميز للغة ، فى مقابل تناول علم اللغة للاستعمال المشترك ، الذى يركز على وظيفة الإبلاغ أو الإفهام أكثر من تركيزه على وظيفة التأثير فى اللغة ؛ فوظيفة الإبلاغ تركز على ماهو عام ومشترك ، ووظيفة التأثير أقرب إلى الجانب الفردى والمتميز . والفرد ينزع فيها إلى ما هو خاص باستعماله الذى يدل عليه ويدل على شخصيته . فى اللغة ماهو خاص وماهو عام ؛ وهو مايدرسه علم الأصوات وعلم التراكيب وعلم الدلالة . أما المتميز والفردى وما هو شخصى ، فقد تكفل به علم الأسلوب . وهذا يقودنا إلى النقطة التى اقترحها الدكتور عز الدين إسماعيل فى بداية الندوة عن الأسلوب فى ذاته بين الخاصية اللغوية والسلوك النفسى . ومن هنا لا يعد علم الأسلوب منهجاً ؛ لأنه فى داخل علم الأسلوب عدد من المناهج : منها المقاربة الإحصائية ، والمنهج البنيوى أيضاً هو أحد مناهج المقاربة الأسلوبية .

وإذا أخذنا النص الأدبى بوصفه رسالة موجهة من مُرْسِل إلى مُسْتَقْبِل ؛ من كاتب إلى قارىء ، برزت أمامنا ثلاثة مناظير للقضية : أولها أنه يمكن أن نقارب ظاهرة الأسلوبية من زاوية علاقة المنشىء بالنص ؛ وهنا تكون ظاهرة السلوك النفسى . وعكس الأسلوب أو انعكاس الهوية والشخصية ، شخصية المنشىء فى الأسلوب اللغوى ، واتخاذ الرسالة اللغوية مفاتيح لتعرف ذاتية المنشىء وهويته ، مما يدخل فى علم اللغة النفسى بوصفه أحد مناهج المقاربة الأسلوبية . أما المنظور الثانى فيتمثل فى علاقة النص بسامعه ؛ أقصد بمتلقيه . وهنا يدخل علم النفس أيضاً ؛ وريفاتير أحد أعلام هذا الاتجاه ، حيث يؤكد أهمية المتلقى واستجاباته تجاه النص ، ويرى فى ملاحظات المتلقى المنطلقات الطبيعية لفحص الرسالة اللغوية . أما المنظور الثالث فيتمثل فى عزل طرفى العملية الإبداعية ؛ الكاتب من جهة ، والمتلقى من جهة . ومن ثم يمكن أن نصل إلى طريقة المقاربة الموضوعية للنص من داخله بحساب الخواص اللغوية ، التى بها يتميز هذا النص بما هو نص عن غيره ، أو يتميز الكاتب عن غيره من الكتاب . وعلى المستويات الثلاثة تكون المقاربة الإحصائية واردة ، سواء فى المنظور الأول أو الثانى أو الثالث ، وكلها مقاربات متعددة لظاهرة واحدة ، وبها يكون علم الأسلوب ليس علماً واحداً ، بل سيكون هناك أيضاً علم الأسلوب التعبيرى ـ إذا جاز القول ـ ويدرس علاقة النص بالمنشىء ، وعلم الأسلوب التأثيرى الذى يدرس علاقة النص بمتلقيه ، وهناك علم الأسلوب الموضوعى الذى يقصر نفسه على معالجة النص فى ذاته . وهكذا يتفرع علم الأسلوب إلى علوم عدة .

الهادى الطرابلسى :

مشكلة تصور الأسلوبية علماً مرجعها فى الحقيقة إلى صعوبة تحديد

مفهـوم النص . ولا أخفى مـوقفى الشخصى من مـدى علميـة الأسلوبية ؛ وأقول إن قول كمال لـه نصيب من الحق حين رأى أن الأسلوبية لم تنجح حتى الآن فى أن تثبت أنها علم قائم بذاته ، ولا أن تؤسس منطلقات واضحة الهوية ، ومستقلة الذات ، ولكنهـا إلى جانب ذلك توصلت إلى إثبات أنها قادرة على التعامل مع النص الأدبى من وجهات مختلفة ، قد يصح أن نسميها علوماً مختلفة . ولكن فى هذه الحالة ، أليس الأمر مرتبطاً بالنص ذاته ، إذا كنا نسمى الأسلوبيـة بالتعبيرية ، وإذا كنا نسمح لأنفسنا أن نسمى العمـل الذى يتصـل بالمبدع علماً أسلوبياً هو علم « الأسلوبية التعبيرية » والبحث المتصل بالمتلقى هو علم « الأسلوبية التأثيرية » ؟ إذن من الممكن أن نرى أن الأسلوبية قد تكون تعبيرية بمعنى آخر ؛ أى أنها تقتصر على التعبير عن الظاهرة اللغوية التى لا تتجاوز حدود التعبير المفرد ، الذى يمثل نصاً أدبى ، ثم بعد ذلك نخطو خطوة أخرى نحو علم الأسلوب ، أو علم النص أو النصانية ؛ وهى الأسلوبية التى تتجاوز التعبير المحدود إلى نص معين ، ثم بعد ذلك نستطيع أن نتصور الأسلوبية التى تتناول أثراً كاملاً ، قد يكون ديواناً أو كتاباً ، أو أعمالاً كاملة لمؤلف فى حياته ، وهذا وجه آخر ، بمعنى أنه علم آخر بجانب مجموعة العلوم التى ذكرت . الأسلوبية نجحت فى أن تبرهن على هذا بمختلف التطبيقات التى تمت عندنا . ولكن للآن سيبقى فى رأيى قبول فكرة أن الأسلوبية علم رهنا بتصورها لحدود النص الذى تدرسه .

سعد مصلوح :

أريد أن أضيف إضافة إلى ما قاله الهادى ؛ فربما كان الشك فى استقلالية علم الأسلوب ناتجاً من الاعتقاد فى أنه عالة على علم اللغة العام فى وسائل تناول النص . وهذه قضية فى تصورى ؛ لأن علماء اللغة المحدثين عندما بدأوا حركتهم اللغوية كان هناك شىء من التعالى على مقاربة النص الأدبى بوصفه تناولا ذاتيا أكثر منه موضوعياً . وهذه القـطيعة عـززها علماء اللغـة أنفسهم ؛ فقد أنصـرفوا إلى مهمـات عـاجلة ، كدراسـة لغـة الهنـود الحمـر فى أمـريكـا ، ودراسـة لغـة المستعمرات فى أسبانيا وأفريقيـا . لكن اللغويـين فى مراحـل تاليـة استطاعوا أن يخطوا خطوات فى اتجاه المشكلة ، وخطا النقاد خطوات أخرى ، فالتقى الفريقان على أن النص الأدبى نمط من الاستعمال مهم جداً ، وجدير بالتأمل . وفى تقديرى أن الشك فى أدبية علم الأسلوب ينتج عن أن العلماء لم يطوروا وسائل تناول خاصـة ، تميزه عن علم اللغة العام . ولكن ثمة خطوات فى اتجاه تميز أدوات علم الأسلوب ، كقضية الـText grammar فى مقابل قضية الـ Sentence grammar ؛ لأن علم اللغة العام حصر نفسه ـ وربما حتى الآن ـ فى أن أكبر وحدة للتحليل هى الجملة . ومعنى هذا أن مقـاربة النص تتم بوصفه مجموعة من الجمـل المنفردة أو سلسلة من الجمـل . والنص الأدبى ليس كذلك فحسب ؛ لأننا إذا قاربناه على هذا النحو ، فككنا أوصاله ، وفقـد خصوصيته . وهنـاك محـاولات لتأسيس مـا يسمى بجراماطيقا النص ؛ وهى محاولات تـنطلق من علم اللغة العـام ، وتحاول أن توجد مجموعة من المقولات والعلاقات ووسائل المعالجة التى تتميز تميزاً واضحاً ، وتهيىء نفسها لمواجهة النص الأدبى بمشكـلات يطرحها هو بالذات ، وليس الاستعمال العام للغة . . وفى تقديرى أن الأسلوبية فى هذا المجال تحاول ، مصرة على أن تحقق استقلالها عن علم اللغـة العام ، محـاولات جادة لمحـاصرة النص بـوسائـل أكثر كفاءة ، ولكن هذا لا ينفى مصطلح العلمية . والإشكـال المطروح وارد ؛ فعلم اللغة نفسه قد وجد من يشكك فى علميته .

حمادى صمود

إذا سمحتم لى فإننى سأحاول أن ألخص الستين سنة التى مرت بعد ظهور الأسلوبية فى محاور رئيسية ثلاثة ، أو فى مضايق ثلاثـة زج بها فيها ، فكانت المحاولات لتجاوز هذه المضايق . ومن ثم ظهر عدد من المفاهيم الجديدة ، أهمها ـ فى تقديرى ـ مفهوم الكتابـة أولاً ، مع ملاحظة أن هذه المحاولات تثبت أن الأسلوبية علم غير ذى موضوع ، أو هى موضوع صعب الحدّ ، ومحاولات التحديد المتعددة انتهت إلى مضايق . المحاولة الأولى هى التى حدّت الأسلوب بأنه عدُول عن نمط افترض الناس أنه هو النمط العادى فى إجراء الكلام ، ومن ثم ظل الناس أكثر من عشرين سنة وهم يدورون حول هـذا المفهوم ، ثم فطنوا إلى الإشكالات المنهجية التى تحيط بهذا الفهم للأسلوب ؛ ومن أهم هذه الإشكالات أن القسمة الثنائية للغة ولمستويات اللغـة إلى مستوى خال من الفن وآخر يحتوى عـلى فن ، هى قسمة لا تستقيم أساساً ، من جهة أنه ـ علمياً ـ يستحيل تقريباً تحديد المستوى الذى يمكن أن يُتخذ منطلقاً للقياس ؛ لأنك لكى تقيس الكلام لابـد أن يكون لديك منطلق تفرق به بين الإجراء الأول والإجراء الثانى . أما المحاولة الثانية فقد بدأت مع أندريه مارتينيه وتلامذته ، وتعتمد على مفهوم المعـنى الحافّ . وهنا أصبحت دراسة الأسلوب متمحورة حول مـا يسمى بـالمعنى « الحـاف » أو المعنى المصَـاحب . وقـد طرحت تعريفات جديدة للمعنى الحاف ، ولكن حدثت إشكـالات جديـدة أو اعتراضات مهمة ، كان أهمها أن المعنى الحاف يبقى فى نهاية الأمر تجربة فردية فى القراءة ؛ وهذا يعنى أن مفهوم المعنى الحاف تطورٌ مهم فحسب ؛ وقد استخدم فى الدراسات الأنثروبولوجية والحضـارية ، لكن البحث عن أسلوبية النص فى المعنى الحاف هو فى نهاية الأمر بحث أيضاً لا يخلو من الذاتيـة ؛ لأنه يقوم على زج تجـربة القـراءة لدى القارىء فى تجربة الكتابة لدى المبدع . أما التحول الثالث الذى وقع فى علم الأسلوبية فهو ما سمى بخيبة الانتظار أو خيبة التـوقع ، وهـو مستوى المدرسة الأمريكية . وتقوم خيبة الانتظار أو عدم إشباع التوقع على أن تجربة الإنسان مع اللغة ينتج عنها حساب احتمالات فى ذهن الإنسان ، لما يقع خارج الاحتمال ؛ أى أن الإنسان فى العملية اللغوية يفقد توقعـه . وحساب الاحتمـال يعنى أن تبرز فى النص الـظاهرة الفلانية ، أو الكلمة الفلانية ، فإذا بصورة أخرى غير متوقعة تظهر . أضرب مثالاً لذلك ؛ فحين نقول أحبك كـ . . يتوقـع السامـع أن يكـون التشبيه كـالقمر ، أو كـالغزال : أى أن هنـاك مجمـوعـة من التوقعات تحددها تجربتنا القديمة مع اللغة . وينكسر هذا التوقع حين يأتى شاعر فيقول : أحبك كالكبش المطهو فوق الأرز المسلوق . وقد قـامت اعتـراضـات عـلى خيبـة التـوقـع ؛ ومن أهمهـا أن حسـاب الاحتمالات فى تجربة إنسان ما مع اللغة ليس هو نفس الحساب لدى كل البشر . وهذا يعود إلى أسباب فسيولوجية ، وإلى أسباب تدخل فى تركيب المخ ، وفى تجربة الإنسان الاجتماعية مع اللغة الثقافية

ومن هنا نشأت فكرة البحث لعلم الأدب عن مادة أو موضوع يمكن

أن يكون له شكل مجسد ، وهنا جاء مفهوم الكتابة . إن بروز فكرة النص بوصفه شيئاً يمكن لمسه ، والكتابة – كما يقول بارت – بما هي فعل يكاد أن يكون متجسداً ، ومن ثم يمكن مباشرته علميا ، يستلّ كثيراً من أهمية التصنيف الأسلوبي وجدواه . ومن هنا انتهى بارت وغيره إلى ما يسمى بعلم الأدب ، وانتهى من جاءوا بعده إلى الاهتمام بما يسمى النصانية .

عبد السلام المسدى :

تحتم قضية إدراج الأسلوبية أو تصنيفها ضمن العلوم أن نعود إلى بعض الأوليات حتى تتضح الأمور من الناحية الذهنية . فعندما نستخدم مصطلح العلم فنحن نقصد استعماله في حقل العلوم الإنسانية أو الاجتماعية ، ونقصد في الوقت نفسه نمطاً من المعرفة قادراً على أن يستقل بذاته ، في مستوى مادته ومنهجه ومنظومة مصطلحاته . وعلى هذا فنحن نقول «علم الأسلوب» كما نقول علم التاريخ أو علم الاجتماع ، ولسنا نقصد الاختبارية المطلقة كما توجد في الفيزياء والرياضيات والكيمياء . ومن هنا فإن الأسلوبية هي – حقا – علم وليست منهجاً . وإذا شئنا تقديم معطيات الحسم في هذه القضية فإنها : أولاً ما قاله كمال عن المقارنة بين الأسلوبية والبنيوية : الأسلوبية مادة نوعية ، فهي تتناول مادة نوعية ، وتتبوأ منزلة العلم في المستوى ؛ أما البنيوية فمنهج يطبق على النص التاريخي والنص الصحفي ، والأنثروبولوجيا والأدب جميعاً . ثانيا : أن للأسلوبية مستويين ، مستوى نظري ومستوى تطبيقي ، في حين أنها لو كانت مجرد منهج لكانت تطبيقاً صرفاً . فالمنهج – كما نعلم – ممارسة مستمرة ، وطريقة في التناول . وثالثاً أنه من الناحية المعرفية ، يتعذر إلى حد الاستحالة المطلقة – أن يركب منهج منهجاً آخر ، والأسلوبية في أحد مناهجها يمكن أن تكون أسلوبية بنيوية .

إن مأزق الأسلوبية لا يتأتى من أنها تفتقر إلى استقلال نوعي في مستوى العلوم الإنسانية ، ولكن مأزقها في أنها من صنف العلوم المتمازجة الاختصاصات ، المترابطة المعارف ؛ فهي منحدرة من شجرة لسانية من علوم اللغة ، ولكنها من صنف الأفنان التي خرجت من هذه الشجرة بالاعتماد على امتزاج الاختصاصات ؛ فمثلما تزواجت المعرفة اللسانية مع علوم الاجتماع ، فنتج علم اللسان الاجتماعي ، كذلك حدث تزاوج بين اللسانيات وعلم النفس ، وحدث هذا التزاوج بين اللسانيات وحقل النقد الأدبي . ومن شأن كل العلوم المتمازجة الاختصاصات أن تظل دائماً أبداً في تعثر معرفي ، ولكن هذا لا ينفي شرعية وجودها بوصفها علوما مستقلة .

كمال أبو ديب :

حتى الآن ما زلت متمسكاً باعتراضي المبدئي على وصف الأسلوبية بالعلم ، لأسباب عدة : أولها نابع من طبيعة الدراسات الأسلوبية نفسها ؛ فأنا لا أستطيع أن أوحد بين شيئين ، الشيء الأول هو القول بعلمية الأسلوبية ، والثاني هو أن الأسلوبية محاولة لاكتشاف الخصائص الفردية في كل كيان لغوي متشكل ، كالخطاب الأدبي ؛ ومن هنا لايبدو لي سهلاً أن نوحد بين اكتشاف الخصائص الفردية المكونة ، التي لايمكن في النهاية أن تؤدي إلى مجموعة من القوانين التي تحكم تطور الحقل المعرفي الذي نتحدث عنه . ويبدو لي أن محاولة الجمع بين صفتين للأسلوبية أمر صعب ؛ لأننا حين نتحدث عن العلم نتحدث عن مجال محدد لنشاط ما ، يؤدي إلى اكتشاف القوانين التي تحكم المجال الذي يكون موضوعاً لهذا العلم . العلم يكاد أن يكون في النهاية منهجية معينة ووسائل معينة ، تقود إلى اكتشاف سلسلة من القوانين التي تحكم المادة موضوع العلم . أنا لا أنكر علمية التناول ، ولكني أعترض على وصف الأسلوبية بالعلم ؛ أي العلم القائم بذاته ، والذي له استقلاليته ومنهجه وأدواته التحليلية وغاياته التي ترتبط بمجموعة قوانين يمكن اكتشافها . إذا كانت الأسلوبية تتحرك في مجال اكتشاف الخصائص الفردية المكونة للنص ، فلايبدو لي سهلاً ، بل هو مستحيل ، أن تتشكل من مجموعة الخصائص الفردية المكونة للنص ، ومن النصوص ، منظومة من القوانين التي يمكن أن تسمح لي في النهاية بتشكيل مجال عمل يمكن تسميته علما .

عز الدين إسماعيل :

إلا على مستوى تجريدي عنيف ، وفي هذا الإطار ستكون الأسلوبية مجرد بنيوية .

كمال أبو ديب :

فضلاً عن ذلك ، هناك نقطة مهمة جداً ، تتمثل لي في أن العلم الذي يخضع لتحولات سريعة كتلك التي خضعت لها الأسلوبية لا يمكن أن يكون علماً . الأسلوبية في آخر مظاهرها التي أعرفها أنا في المدرسة الأمريكية تحولت إلى سميوطيقا ، وهي التي كنا نتحدث عنها منذ عشر سنوات على أنها الأسلوبية . وقد أخذت السميوطيقا تكتسب صفة العلم . وإذن فمن غير الممكن أن نسمح لأنفسنا بأن نصف الأصل الذي تطورت عنه هذه السميوطيقا بأنه علم كذلك . وفضلاً عن ذلك ، فأنا لا أستطيع أن أرى في مجال عمل يتناول العلاقة بين النص الأدبي والمتلقي ، وبين النص الأدبي والمبدع – لا أستطيع أن أرى مجالاً كهذا يكتسب صفة العلم . فمحاولات ريفاتير الأخيرة ، ومحاولات إيزر في ألمانيا ، تخلق مسافة واسعة ، تتحرك فيها عملية الدراسة ؛ وهي عملية لن أسميها أسلوبية وإنما هي حقل معرفي يهتم بالقارىء ؛ وهي محاولات تدرج تحت اسم النقد . الدراسة هنا تنصب على محاولة اكتشاف الطريقة التي تخلق مسافة توتر بين النص والقارىء . إن المعنى هو هذه المسافة من التوتر بين القارىء والنص .

أنا شخصياً لا يمكنني أن أقبل عملاً تحليلياً في هذه الدرجة من اللامحدودية على أنه قادر على تطوير مناهج للتحليل تسمح لنا بأن نسميه علما بالمعنى العريض ؛ علماً مستقلاً بأدواته ومادته ومنهجه وغاياته . أخيرا إن مجال هذا العلم ضيق جداً ، بحيث يبدو لي أن إطلاق صفة «علم» عليه نقل لمفهوم العلم بكل مستوياته إلى مستوى معرفي آخر . هل استطاعت الأسلوبية أن تخلق في مستويي علاقة النص بالمبدع ، وعلاقة النص بالمتلقي – أن تخلق أو تكتشف أو تؤسس لنفسها مجموعة من المعطيات التحليلية القادرة على رصد مجال عملها بشكل يسمح لنا بالوصول إلى صيغ علمية ، تجريبية ، قابلة على الأقل للتحديد إلى حد ما ، باستثناء المجال الثالث الذي ذكره سعد ، الخاص بنمط تحليل أسلوبي يتناول النص في وجوده العيني الموضوعي ؛ وهو الذي تبنته البنيوية وتوسعت فيه ؟

جابر عصفور :

لى سؤال استفساري وليس تعقيباً ؛ فقد فهمت من كلام كمال أبو ديب أن اعتراضه على استخدام صفة العلم للأسلوبية قائم أساسا على أنه لا يوجد فيما يسمى بعلم الأسلوبية درجة من التثبيت المماثلة لدرجة التثبيت المماثلة فى بقية العلوم ، وإنما هناك قدر هائل من التحول والتغير ينفى صفة العلم . وإذا صح فهمى لكمال ، ترتب عليه سؤال : هل غياب درجة عالية من التثبيت فى العلم كاف لنفى صفة العلم ؟ ثم سؤال آخر : هل ارتفاع درجة التغير فيما سمى بعلم الأسلوبية ، هو المسئول عن التعدد الناتج فى منهجيتها ؛ أو أن هناك خصائص داخلية مرتبطة بمادة هذا العلم ، وهى مادة مغايرة بالتأكيد لمواد العلوم الأخرى ، هى التى تفرض هذا التعدد فى المناهج ، ومن ثم تكون النتيجة هى سرعة الإيقاع فى التغير ؟

الهادى الطرابلسى :

بالنسبة إلى ما أشار إليه الأخ كمال من أن الأسلوبية أرادت أن تتبع التوترات بين النص والقارىء ــ فى رأيى أنها شاركت فى نفى صفة العلم عن نفسها ، ولكن هذا ظهر أخيراً . وصحيح أن ريفاتير فى آخر كتبه الصادر فى ١٩٧٨ قد تراجع عن كثير من أفكاره التى كان يؤمن بها . وفى هذا الكتاب يشير ريفاتير إلى أن القضية مرتبطة بالنص الأدبى ذاته ؛ فمادام النص فرديا ، ومادامت أدبية النص فردية ، فإننا لا نستطيع إلا أن نخرج بنتائج خاصة بكل نص . أنا أقول لماذا لا نتجاوز نحن هذا التفكير التراجعى ؟ لماذا لا نستطيع من تجربتنا العربية التى لم يعرفها هؤلاء ، أن نعلل بعض ما قالوه أو أن نضيف إليه ؟ ثم من أدرانا أننا لن نستطيع أن نتوصل فى يوم ما إلى أن نقيم مجموعة من «الثوابت» للأسلوبية إذا ما عدونا الدراسات الفردية ؟ أين يكمن الأسلوب فى النص ؟ لقد فحص الدكتور حمادى مختلف المواقف ، من العدول إلى المعنى الحاف إلى خيبة التوقع . وفى نظرى أنه باستطاعتنا الوقوع على «مظان» الأسلوب عبر طريقة تطبيقية بسيطة ، نأخذ فيها أى نص يعد أدبيا أو يسمى كذلك ، ونثبت أدبيته ، انطلاقاً من دراسة الأسلوب ، فنترجمه إلى لغة أخرى . فإذا لم نستطع ترجمته فهو أسلوب ، فالأسلوب هو الذى تستعصى ترجمته إلى اللغات الأخرى .

حمادى صمود :

أسلوب اللغة أم الأسلوب الفردى ؟

الهادى الطرابلسى :

أسلوب النص .

حمادى صمود :

النص بما هو لغة أم بما هو كلام ؟ هذا مهم .

الهادى الطرابلسى :

بما هو كلام فردى . قد نتوهم أحيانا أننا ترجمنا أدبية النص أو النص الأدبى ؛ قد نتوهم ذلك إذا حاولنا أن نبنى نصاً أدبياً فى لغة أجنبية يطابق ذلك النص الأصلى ؛ ولكن فى الحقيقة هذا الذى نحصل عليه هو إنشاء جديد فى اللغة ــ كما يقول كمال . فالصورة الاصلية التى قد تكون تشبيها للرجل بالأسد فى الشجاعة ، إذا ترجمنا كلمة الأسد بالأسد فى اللغة الفارسية فقد لا تعنى شيئاً ، أو قد تعنى شيئاً آخر ؛ ولكننا نوفق إذا ترجمناه بالمعنى المقصود به . وما لم نستطع ترجمته فذلك هو الأسلوب . وهنا أرد على أولئك الذين يقولون إنه من الصعب أن نفصل الشكل عن المضمون . يصعب أن نتبين الأسلوب أو نتبين مستوى الأدب فى الكتابة التى فى الدرجة الصفر . أقول إذا ترجمت فإنك ترجمت الترجمة الصفر فى النص ، ويبقى عليك الأدب ، وما بقى هو الأسلوب ، وهو الذى ينبغى ترجمته . هذه هى مساهمتى فى هذا النطاق .

سامى خشبة :

هناك شىء صغير حول أسئلة جابر ؛ وسأرجع إلى المسألة الفلسفية الخاصة بتحديد العلم . المواصفات التى ذكرها عبد السلام فى البداية يجب أن تضاف إلى مقاييس العلم ، حيث قرر أن العلم يهدف فى النهاية إلى تحديد مجموعة من القوانين العامة الحاكمة للظاهرة التى يتعامل معها . وكلام الهادى الآن معناه أن الأسلوبية لم تصل ، وقد لا تستطيع أن تصل ، وقد تستطيع ، ولكنها حتى الآن لم تصل إلى قوانين عامة تحكم النصوص وليس النص الواحد . الدكتور الهادى يقول لماذا نصادر على أنفسنا ؟ لماذا لا نتوقع أن يحدث التوصل إلى مجموعة من القوانين العامة التى تحكم النصوص ؟ هل هذا متاح فعلاً بالأدوات والمنجزات الفعلية التى حققتها الأسلوبية حتى الآن ؟

جابر عصفور :

سؤال خاص بالكلام المهم للهادى ؛ فنحن نفهم من كلام الهادى أنه بدأ من «مظان الأسلوب» ، وأترجمها بعبارة أخرى هى «الخصائص غير القابلة للترجمة فى النص» .

الهادى الطرابلسى :

هذا ــ إن شئت ــ تحديد للأسلوب أتقدم به ، وإن شئت يمكننى أن أوضح حتى تستطيع التعقيب بشكل مفيد . حاولت تقديم تعريف فى خاتمتى لكتاب «الأسلوب فى الشوقيات» فقلت : إن الأسلوب هو صراع متواصل عنيف ضد اعتباطية الدال . أقصد بهذا أن الكتابة العادية غير الكتابة الأدبية ، حيث تستعمل الدوال مدلولات ، نقصد المدلولات دون الدوال ، ولكن نستطيع أن نستبدل بها دوال أخرى للتعبير عن تلك المعانى . لكننا فى النص الأدبى إذا استعملنا أدوات معينة فإننا لا نستطيع أن نستبدل بها أخرى . فهى مبررة الوجود . وهذا التبرير لا نستطيع ترجمته ؛ لأن الدال هنا مرتبط بالمدلول . وإذا ترجمنا فإننا ننتقل إلى دوال أخرى ، فى نطاق لغات أخرى ، ومستوى لغوى آخر .

جابر عصفور :

هنا يأتى أكثر من سؤال . السؤال الأول شديد السذاجة ، وهو : ما الفرق بين هذه النتيجة النهائية وثنائية اللفظ والمعنى فى المعنى البلاغى القديم ؟ــ هذا هو السؤال الأول . فإذا كان الأسلوب هو الخصائص غير القابلة للترجمة فى النص فما الفرق بين هذه النتيجة وبين ثنائية المعنى واللفظ ؟ ربما تكون هذه النتيجة هى التى تجعلك أقرب إلى

التراث ؛ لأنك فى هذه الحالة انتهيت إلى التراث ظاهرياً ، مع أنك فى الأصل بدأت منه ، وأسقطت مفهوما تراثيا على حقل معرفى معاصر تماماً .

والسؤال الثانى : ما مدى التباعد بين هذا المفهوم «الأسلوب بوصفه الخصائص التى لا تقبل الترجمة» ، ومفهوم العدول أو الانحراف كما يسميه عبد السلام ؟ وسنأتى إلى مشكلة أعوص هى أن «الخصائص غير القابلة للترجمة» تستلزم ــ بداءة ــ التسليم بمستوى تقاس عليه الترجمة ، فكيف يمكن تحديد هذا المستوى الآخر ؟ وباختصار كيف نعلق الجرس فى رقبة القط ؟ ومن الذى سيفعل ذلك ؟

الهادى الطرابلسى :

بودى أن توضح لى السؤال الأخير .

جابر عصفور :

بشكل أوضح : إذا افترضنا أن الأسلوب هو الخصائص غير القابلة للترجمة ، فإن هذا يعنى أننا إزاء عملية قياس بين ما يترجم والمستوى الآخر الذى يترجم إليه . إننا ننقل (أ) إلى (ب) ، وهذا يعنى أننا نسلم بأن (أ) يغاير (ب) ، فكيف أحدد هذه المغايرة ؟

الهادى الطرابلسى :

قضية اللفظ والمعنى فى التراث العربى القديم هى فى الحقيقة على غير الوجه الذى طرحها به القدماء ؛ لأنها حاضرة فى ذهنى حضورها فى أذهانكم ، لا ندّعى أننا نستطيع أن نتقدم إلا إذا كنا سلمنا بأننا ملمون بما نستطيع ترجمته . ولكن إذا أردت أن نطور النقاش شيئا ما ، فإن علينا أن نوضح موقفنا من الحاجز الذى أقامه العرب بين اللفظ والمعنى . وأنا أقول إننا إذا كنا نستطيع أن نفصل اللفظ عن المعنى ، أو الشكل عن المضمون ، فالحقيقة أننا لا نفصله فصلا ، وإنما نستطيع أن نتبين الشكل فى المعنى ، ونستطيع أن نتبين اللاشكل فى المضمون . فإذا قرأت النص بدون أن تفكر فى نقله إلى لغة أخرى ، فإنك قد تقع على مجموعة من هذه المظاهر التى يصعب ترجمتها ؛ ولكنك لا تستطيع أن تثق بأنك أتيت على جميعها إلا إذا ترجمت . وإذا ترجمت فإنك لا تكون قد فصلت اللفظ عن المعنى ، ولكنك تكون قد ربطت المعنى بألفاظ أخرى ، بحيث تكون قد أبقيت اللفظ الأول فى علاقته بالمعنى الأول ؛ فالفصل هنا يكون للاثنين معاً ، ويكون تحويلاً ــ إن شئنا ــ للفظ والمعنى معاً من مستوى لغوى إلى مستوى لغوى آخر . فالفصل ــ كما أتصوره ــ ليس أفقياً وإنما هو عمودى إن شئنا . هذا من ناحية . والقضية الثانية المطروحة هى كيف نتبين المستوى الذى نقارن به من المستوى الذى نريد أن ندرسه ؟ إننا نتبين ذلك انطلاقاً من هذه العملية الذهنية التى ينبغى أن نجريها فى أذهاننا عندما نكون بصدد الدراسة الأسلوبية .

عز الدين إسماعيل :

نرجو أن تستمر المناقشة أو الحوار فى اتجاه واحد ؛ فقد طرحنا عدة أشياء وتركناها كلها ، وقد تكون مجالا لمراجعات أو لنقاش آخر . ولذا أرى أن نستمر فى مناقشة القضية الأخيرة ؛ قضية الترجمة بوصفها معيارا للكشف عن خصوصية النص الأدبى ، أو خصوصية الأسلوب فى هذا النص .

كمال أبو ديب :

اسمح لى أن أرفض هذا التصور رفضاً أساسياً ؛ لأننى ألمح وراءه عودة إلى تصورات للتعبير اللغوى والأدبى بوصفه جملة ، وابتعاداً عن التعبير بوصفه نصاً . من الممكن أن يصدق هذا الكلام على الجملة « إلى البيت ذهبت » ؛ فأنت فى الإنجليزية لا تقول : "To the house I went" فهذا المعنى تكوّن حين ترجمت وفقدت الخصيصة الأسلوبية وهى علاقتك بالمترجم . الأسلوب ــ نصياً ــ ليس ظاهرة مرتبطة بهذا النمط من الخصائص . وسأقدم على ذلك أمثلة كثيرة . ما الذى نقوله فى النص الذى يقوم أساساً على علاقات بنيوية ضمن البنية كلها ، كعلاقات التناظر التى ينشئها النص بين مجموعة من الجمل التى تقع فى بدء النص ، والمجموعة التى تقع فى نهاية النص ؟ أليست هذه خصائص أسلوبية ؟! وماذا نقول فى العلاقات التى تمثل تشابكاً بين عناصر مكونة فى النص ، هى أساسية فى الأسلوب العربى على مستوى اللغة ، ولا يمكن أن نفصلها عن الأسلوب ؟ الأشياء التى وصل إليها ياكبسون ، وقال إن من خصائص اللغة الشعرية أن تقوم على مستوى أعلى من التنظيم ــ ما الذى نقوله فى الأنساق المتشكلة فى النص الأدبى ؟ أليست هذه خصائص أسلوبية ؟ وهى جميعا قابلة للترجمة . وإذن فإن ما نفقده فى الترجمة هو فى الواقع أقل العناصر ارتباطاً بالأسلوب بمعناه الكلى ؛ بمعنى أن أسلوب النص الكلى هو خصيصة قد تكون طاغية فى التركيب الأصغر أو الأدنى لا فى النظام الضمنى . ومن ثم لا يمكن أن نتفق على أن الأسلوبية تتناول الخصائص التى لا تترجم . ولو فعلنا فإننا بذلك نعود إلى تفكير ذرى ، يرجع إلى الجملة بمعناها القديم .

سعد مصلوح :

الدكتور كمال لَمَس جانباً مهماً فى تعليقه على كلام الدكتور الهادى ، يتعلق بمنطق اللغة الخاصة عندما يحكمها منطق لغة أخرى فى أثناء الترجمة . والواقع أنه من المحال أن ننقل حتى على المستوى الأدنى ــ مستوى المعنى ــ أن ننقل النص من لغة إلى لغة بكل حرفيته وبكل ظلاله ؛ فكل لغة ــ كما نعلم ــ لها منطقها الخاص ما فى ذلك شك . أما فيما يتعلق بالخواص التركيبية فإننا لا نستطيع أن ننقل تركيباً ، سواء كان تركيباً دلالياً أو تركيباً نحوياً ، حتى داخل اللغة نفسها . أريد أن أقول إنه حتى داخل اللغة الواحدة ليست كل مستويات اللغة قابلة بدرجة واحدة لعملية التشكيل الأسلوبى . وإذا كان هذا وارداً على ما هو داخل إطار اللغة الواحدة فأولى به أن ينسحب على النص المترجم إلى لغة أخرى . أنا أريد ــ ببساطة ــ أن أقدم صورة أكثر تواضعاً للأسلوبية ، وسأتكلم من منطلق لسانى ومنطلق لغوى . إذا كان ينتظر من الأسلوبية أن تكون بديلاً للنقد فهذا لن يكون . وعلى ذلك إذا كانت الأسلوبية لا تعطيك شيئاً أنت تطلبه بوصفك ناقداً فلا ينبغى أن يترتب على هذا اطراح الأسلوبية . الأسلوبية تخدم فى مجال بعينه ، هو دراسة الخواص . هناك أحكام نقدية ؛ وهذه الأحكام النقدية لا تنشأ من فراغ ، لكنها استجابات لخواص موضوعية داخل لغة النصوص . والمحاولة التى تبذلها الأسلوبية هى محاولة ربط الحكم

النقدى بالخواص الأسلوبية الموضوعية ، أى بوسائل التناول اللسانية أو اللغوية المنضبطة . والأسلوبية بهذا الشكل هى إسهام من معسكر اللغويين فى إضاءة ظاهرة تتطلب تفسيراً . وعندما نستعرض تجاربنا جميعاً فإننا نتأكد من هذا ؛ فنستطيع أن نعزو نصاً إلى العقاد لم تقرأه قبل ذلك ؛ ونعزو نصاً إلى طه حسين دون أن يكون لك سابق علم بنسبته إليه . وهذه حقيقة ؛ ولهذا تتطلب تفسيراً . لكنا نحاول أن نقترب من هذا التفسير بوسائلنا المختلفة ؛ والأسلوبية هى إسهام اللغويين فى إضاءة هذه المشكلة . ومن منظور اللغويين تتجاوز المشكلة النص الأدبى ؛ فكل نص قابل للتناول الأسلوبى بل إن اللهجات نفسها هى أنماط من الأساليب ، تدخل فى نطاق اهتمام الأسلوبيين بهذا المنطق .

عبد السلام المسدى :

فى الحقيقة ، نعلم أن لكل علم صعوبات فى مسيرته ، وهناك نوع من الصعوبات الملازمة للأسلوبية ولعلم الأسلوب . من هذه الصعوبات أنه قائم على نوع من « المجاذبة » . فعلم الأسلوب فى ذاته متمازج الاختصاصات ؛ وهذا يجعله أبداً رهين ما يحدث من تغييرات نظرية وتطبيقية فى الفرعين المعرفيين اللذين يستمد منهما وجوده بوصفه فرعاً متمازج الاختصاصات ؛ وأعنى فى هذا المجال علم اللسان ، وعلم الأدب ، أو حقل النقد الأدبى . المجاذبة الثانية التى يذعن لها علم الأسلوب هى مجاذبة زمنية ، تتمثل فى حضوره فى الآن القائم ، وتصوره لمآل المستقبل ، مع رضوخه — من حيث يشعر أو لا يشعر — للماضى عن طريق الضغط المسلط عليه من قبل العلوم البلاغية على المستوى الإنسانى بعامة ، لا على المستوى العربى فقط . وضغط البلاغة على كل عمل أسلوبى يتجسد غالباً فى المقولات المتحكمة فى العلم . والصعوبة التى يواجهها علم الأسلوب هى أنه قد لا يتيسر له بسهولة أن يبتكر متصوراته بعد أن يفجر المقولات القائمة فى الموروث البلاغى بعامة . لكن هذه الصعوبة لا تقدح فى وجود علم الأسلوب ضمن مصنفة العلوم الإنسانية . غير أن العلم قد تعترضه تعقدات ؛ والتعقدات التى طرأت على الأسلوبية مردها إلى أنها — بحكم ارتباطها باللسانيات — قد واجهت مأزق الدلالة . ونحن نعلم أن فروع علم اللسان قد تطورت بشكل متوازن فى وقت من الأوقات ، إلا أن قضية الدلالة تراجعت بهذه المقاربة الموضوعية فى مستوى اللسانيات العامة ، ووضعت اللسانيين أمام التحدى الأكبر الذى تبسطه الظاهرة اللغوية على الإنسان ، وهو ضبط قيم الدلالة ومعايير استكشافها . والواقع أن أشد الفروع اللسانية صراعاً مع نفسه فى الوقت الراهن هو علم الدلالة .

لقد جاءت الأزمة الداخلية فى اللسانيات مع علم الدلالة ، فتحولت إلى ما يشبه الأزمة فى مستوى علم الأسلوب . وبدون أن نفصل القول فى هذا المضمار ، على أساس أنه يخرج شيئاً ما عن حقل نقاشنا ، نذكر فقط بأن العلاقة ازدادت التحاماً فى مستوى الأزمة المشتركة ، انطلاقاً من أن اللسانيين لم يستطيعوا تحديد مجال الحقيقة الدلالية بمقارنتها بالبعد المجازى . ومن ناحية أخرى نعلم أن المجاز هو محرك دائم لعملية الإنشاء الأدبى . وفى هذا المستوى أصبحت عملية الدلالة مقترنة فى أزمتها بين اللسانيات وعلم الإنشاء الأدبى عن طريق قضية الحقيقة والمجاز . والمأزق الثانى أو التعقد الثانى فى مستوى الأسلوبية يتصل حقا بما سُمى منذ حين بمصطلح الغائية ، أو ما يمكن أن نسميه بالتوظيف ؛ والغائية التى كانت منشودة منذ أوقات تتمثل فى أن الأسلوبية أو أن الأسلوبيين سعوا أو تصوروا إمكانية مدّ النقاد بالعوامل الاختبارية الموضوعية ؛ بالكشوف المضبوطة ، حتى يتمكن نقاد الأدب وعلماؤه من أن يصلوا إلى درجة الكليات فى مستوى تحديد علم الأدب ؛ أى إلى ضبط هذه النواميس العامة التى يمكن أن تتجاوز مستوى النص الفردى ، ومستوى النص الأجناسى أو الجنس ، ومستوى النص المرتبط بحضارة معينة ولغة معينة ، إلى استشفاف جملة من القوانين العامة ، التى تصاغ فى مستوى الكليات . وقد آلت الأسلوبية فى هذا المستوى أيضاً — بسبب من تأزم وضعها — إلى شبه مأزق . والواقع أننا نلاحظ الآن أن الأسلوبية تواجه هذين التعقدين فى مسارها . ترى هل سيؤول هذا التأزم إلى إجهاض ؟ يبقى السؤال مطروحاً ؛ لكن تقديرى أن كثيراً من عناصر العمل الأسلوبى يمكن أن تتجاوز بالأسلوبية القضية المطروحة . يمكن أن نصل إلى قضية التوظيف ؛ ذلك أن الأسلوبيين المعاصرين أو المشتغلين بهذه القضية ما انفكوا يعودون لقراءة التراث الإنسانى على صعيد واسع . ونحن من منطلقنا بما نحن عرب ، نستهلك المادة الأجنبية ، ونطمح إلى تقديم المادة النوعية ؛ إلى تقديم عطائنا . ونلاحظ — وهذا ما قيل منذ حين وأكده الهادى — نلاحظ أن لدينا تراثاً غزيراً فيها هو تنظير نقدى على حد ما لدى الإغريق وما لدى بعض الحضارات الأخرى . هذا عنصر إيجابى أول ، يمكن أن يبيح التفاؤل بأن عملاً أسلوبياً عربياً على مستوى التنظير واكتشاف المقولات وتجديدها قد يساعد الأسلوبية على مستواها الكونى أن تحل بعض أزماتها . ثانياً ، أننا ننتمى إلى حضارة لا أريد أن أقول لفظية ؛ لأن التسمية قد شحنت بشحنات سلبية تهجينية ، بل أقول إننا ننتمى إلى حضارة إعجازية ؛ إلى حضارة يتفتق فيها اللفظ تفتقاً نوعياً على مسار قرون كثيرة . ألا يعنى هذا أن للأدب العربى فى نص الابتكار الإبداعى لدى العربى مقومات لو عُمِل على استكشافها لأعانت على الاقتراب من بعض الكليات الإنسانية أكثر مما يستعين غير العربى بتراثه ؟ ويتأكد هذا لسبب نوعى ، عملت عليه ظروف موضوعية تاريخية ؛ هو أن الإنسانية تعيش مع اللغة العربية تجربة فريدة ؛ فلا نعلم فى تاريخ الإنسانية ولا فى حاضرها لغة قائمة الذات تعبيراً وإبداعاً ، مضى على تاريخ صياغة أنماطها أكثر من ستة عشر قرناً حتى الآن . كل اللغات على مدى تاريخ الحضارة تحدث فيها عملية التحولات أو الانسلاخات ، فى مدة لا تتجاوز الخمسة قرون . ولأسباب موضوعية تاريخية ، تقدم اللغة العربية اليوم نموذجاً فريداً على مستوى المادة التاريخية ، يضاف إليه التراكمات النوعية ، على مستوى خصوصية الحضارة العربية ، من أنها حضارة إعجازية . إن كل هذه التراكمات تتجمع لتجعل الاحتمال قوياً فى أن الانكباب على فحص الظاهرة الأدبية لدى العرب ربما كان هو الكفيل بأن يقرب الأسلوبية من صياغة هذه القوانين أو هذه الكليات على مستوى التحديد .

عز الدين إسماعيل :

أعود إلى قضيتين : ما قاله الهادى بالنسبة لمشكل خصوصية النص التى تكتشف عن طريق الترجمة ، فأتساءل : هل الترجمة فى هذه الحالة ستصبح ضرورة ملحة للكشف عن هذه الخصوصية ؟ وإذا لم تكن

الترجمة ميسرة أو متاحة ، فضلاً عن القضايا المتعلقة بالمترجم نفسه وكيفية الترجمة ، فهل معنى هذا أن يمتنع اكتشاف الخصوصية الأسلوبية ؟ كيف أكون مطالبا ــ وأنا عربى ــ بأن أنقل نصاً عربياً يحسب فى نطاق النصوص الأدبية ؟ــ أن أنقله إلى لغة أخرى لأستكشف الصعوبة ، ومن ثم أستكشف الخصوصية الأسلوبية للنص العربى نفسه . حقا إن الترجمة فى حالة تحققها قد تكون عاملا جيداً لإدراك هذه الخصوصية ؛ ولكن عند غياب القدرة على الترجمة أو ممارستها ، ستغيب معها قدرتى على استكشاف خصوصية النص الأدبى ، مع أننى أشعر بخصوصية ما فيه . والمسألة الثانية تتعلق بفكرة المزاوجة بين النقد وعلم اللغة ، وكيف أن الأسلوبية لن تكون بديلا من النقد الأدبى بل ستكون فى خدمته . فإلى أى حد سيجعل هذا الوضع من الأسلوبية علماً وليس مجرد أداة ضمن أدوات أخرى من أدوات النقد الأدبى ؟

الهادى الطرابلسى :

بسطتُ قضية الترجمة بوصفها وسيلة من مجموعة من الوسائل يمكن التوصل بها إلى تحديد الظاهرة الأسلوبية ؛ وهذا لا ينفى أنه من الأفضل أن نستعمل وسائل أخرى نحاصر بها الظاهرة الأسلوبية . ثم أنا لا أعنى بالترجمة نقل النص من لغة إلى لغة أجنبية فقط ، بل أعنى كذلك نقل النص من مستوى إلى مستوى آخر من الكتابة فى نطاق تلك اللغة ، ولا أعنى أن تحدث الترجمة فى الواقع ، بل الترجمة يمكن أن تحدث فى الذهن عند مباشرة النص الأدبى أيضاً . أضيف إلى هذا أن من الوسائل الأخرى التى يمكن الاعتماد عليها فى هذا المجال دراسة النص فى ضوء النصوص التى له بها صلة ؛ هذا الذى أشار إليه مصلوح عندما تحدث عن الترابط الحاصل بين نصوص الأدب ، والذى تحدثت عنه أيضاً . المهم بالنسبة لى أن الوجه السليم للتقدم بالأسلوبية تنظيراً وتطبيقاً هو وجه الموزانة بين نص ونص ، قد يكون من نفس المستوى اللغوى ، أو الموازنة بين نص أدبى ونص غير أدبى ، أو النص الأدبى بترجمته إلى لغة نثرية فى نطاق اللغة نفسها ، أو النص الأدبى بنص مترجم . وأغتنم الفرصة لأرد شيئاً ما على ما ذكره كمال فيما يتعلق بالقضايا التى يمكن ترجمتها ، وبذلك تفقد معنى إمكانية وجودها أو فحصها فى النص الأصلى ؛ أقول : هل نقلها إلى نص آخر أو إلى مستوى لغوى فى نطاق اللغة نفسها يحتفظ بنفس خصائصها عندما تنقل ؟ ألا تكون فى إطار جديد ، تتشكل فيه بصورة أخرى ، وتصبح موظفة توظيفاً جديداً ، فتكون أدباً جديداً فى إطار تلك اللغة ؟

سعد مصلوح :

الحقيقة أن الدكتور عز الدين طرح فكرة لماذا لا تكون الأسلوبية مجرد وسيلة إذا كانت فى خدمة النقد ، والوسيلة ليست علما .

عز الدين إسماعيل :

أعود لأزيد الأمر وضوحاً . فعندما يتضايف علمان كعلم النفس وعلم اللغة ، ينشأ عنهما علم النفس اللغوى . وقبل ذلك كان لكل من العلمين كيانه المستقل ، وكان له منهجه أو مناهجه ، وغاياته ، وأهدافه ، التى يحققها لنفسه وبنفسه . وحتى بعد أن حدث التضايف بين علم النفس وعلم اللغة ، وولد علم النفس اللغوى ، ظل علم النفس نفسه محتفظاً بكيانه بوصفه علما ، ومحتفظاً بمناهجه وغاياته ووظائفه وأهدافه التى يحققها وكذلك الشأن فى علم اللغة . وإذا أخذنا بالتضايف الذى قال به عبد السلام بين اللسانيات والنقد ، الذى تولدت عنه الأسلوبية ، فإن هذا يقتضى أن تصبح الأسلوبية علما قائما بذاته وبمناهجه ، وبأهدافه التى يحققها بمعزل عن المصدرين السابقين ، وهما المصدر اللغوى فى ناحية ، والمصدر النقدى فى ناحية أخرى .

سعد مصلوح :

إذا وقفنا عند الظاهرة الصوتية البشرية بوصفها مثيرة للتأمل ، وقابلة للمعالجة ، وجدنا لها أكثر من مفهوم ؛ فالصوت ظاهرة بيولوجية أصلاً ، وهذا يجعل عالم الأصوات الذى يدرس المسألة من منطلق لغوى فى حاجة أكيدة لأن يلم بعلم التشريح أو بجانب من علم التشريح ، وهى مسائل طبية صرف ، وبجانب من علم وظائف الأعضاء . وبهذا المعيار أجدنى ــ بوصفى مهتما بفحص الخواص المادية للصوت البشرى من منطلق لسانى ــ مضطرا إلى أن ألجأ إلى فيزياء الصوت ، ربما لكى استعير استعارة كاملة وسائلها فى معالجة الصوت . وقس على ذلك علوما أخرى ، كعلم السمع ، وعلم الإدراك بوصفه ظاهرة نفسية داخلة فى علم النفس . لكن هذا لا يمنع أن علم الأصوات على الرغم من أنه يفزع إلى علوم تكاد تكون متباعدة تماماً ، يستمد وحدته من الظاهرة المحددة التى يعالجها ، والتى عليه ــ رغب أو لم يرغب ــ أن يفزع إلى المختصين بكل مظهر من مظاهر تلك الظاهرة لكى يستعين بوسائلهم فى فحصه . كذلك النظر فى علم الأسلوب ، يستمد مشروعيته داخل علوم اللسان من أنه فحص أو محاولة لتفسير جانب من جوانب الظاهرة اللغوية ، على أساس أن الظاهرة اللغوية هى موضوع علم اللسان أو علم اللغة ؛ فالأسلوب ظاهرة تدخل من هذا الباب فى الظاهرة اللغوية التى يفحصها علم اللسان ، ولا ضير على النقد ولا تثريب إذا أفاد من معالجة اللغويين لهذه الظاهرة ، كما يفيد اللغوى من عالم الفيزياء أو عالم التشريح .

الهادى الطرابلسى :

سؤال د . عز الدين كان فى صميم الاشتغال بشرعية العلم ؛ وهو سؤال معرفى يقول : إذا كنا حيال علم هو أبداً خادم لعلم آخر ، أفلا يعنى هذا أنه ليس علماً ؟

سعد مصلوح :

أجبت عن هذا بأن كل نص قابل للدراسة الأسلوبية سواء كان أدبياً أو غير أدبى .

عبد السلام المسدى :

تدعيما لقولك أضيف البعد المعرفى لما تفضلت ببيانه على الصعيد العلمى ، أى العلم النوعى ، حيث اتفقنا على أن الأسلوبية هى علم متضايف ، أى متمازج الاختصاص . فهذا يرجعنا إلى القاعدة الأولية المعرفية ، وهى أن كل العلوم المتمازجة الاختصاصات هى علوم مساعدة بالضرورة . فالعلم المساعد هو الذى يكون أبداً فى خدمة غيره ؛ وهذه الصفة لا تنفى عنه صفة العلم . وأستدل على ذلك بنمط من العلوم البيولوجية ؛ فلدينا علم التحليل البيولوجى ، وعلم

المخابر ، وتحليل الدم ، وما إلى ذلك . هو علم مستقل بذاته ، له اختصاصه وإجازاته العلمية ، ولكنه أبداً علم مساعد ؛ لأنه حصيلة امتزاج العلوم الطبيعية والعلوم الطبية . ومعنى هذا أن عمل المحلل المخبرى لا يبدأ إلا إذا جاءته الوصفة من الطبيب ليطلب تحديد نمط معين لتحليل الدم ؛ والنتيجة تعود إلى الطبيب . على نفس المستوى هناك علم متمازج الاختصاصات هو علم الأشعة فى حقل العلوم البيولوجية ؛ فهو مزيج من العلم الطبى ومن علم الأشعة الضوئى ، وهو ــ بذلك ــ علم متمازج الاختصاص ؛ هو علم مساعد بالضرورة .

لكن هذا لا ينفى عن هذين العلمين صبغة العلم . وهكذا الشأن فى الأسلوبية ؛ فهى المخبر العلمى التشريحى الموضوعى للنسيج اللغوى الذى يتركب عليه النص ، إن لم يأت الطلب من ناقد الأدب فإن نتيجة الوصفة التشخيصية يجب أن تذهب إلى ناقد الأدب ليعطى حكمه فى الرسالة الأدبية .

حمادى صمود :

يبدو لى أننا وصلنا إلى مرحلة يتحتم فيها تسجيل ملاحظة أساسية ، تتمثل فى أن كثيراً من المواقع تستغل كل ما قيل فى غير الوجهة التى يجب أن يستغل فيها .

وأستسمحكم فى ملاحظة أخرى ، فحواها أن علاقة الأسلوبية بالنقد الأدبى علاقة موضوعة . بمعنى أنها موهومة إلى حد ما ؛ فمن المعروف تاريخياً أن الأسلوبية انطلقت وهى تقرُّ لنفسها ، ويقر لها أصحابُها ، أنها لا علاقة لها بالنقد الأدبى إطلاقاً ، فضلا عن أن أول مظهر من مظاهر الأسلوبية كان يقوم على ما يسمى بأسلوبية التعبير ، أى باللغة الأكثر تداولا ، أى باللغة حتى العامية . هذا من ناحية ؛ والناحية الثانية أننا نعرف أن الميزة ليست هى القيمة الفنية ؛ ولكى تقوم العلاقة بين الأسلوبية والنقد الأدبى يجب أن نحدد إشكالية العلاقة بين الميزة فى النص والقيمة الفنية له . هل الميزة قيمة أو لا ؟ وهذا الإشكال مطروح إلى اليوم ، ولا أتصور أنه سيفض فى وقت قريب . من المؤكد أنه من الناحية الوصفية التحليلية المخبرية اللسانية ، من الممكن تشريح نص وفرز النتوءات البارزة فيه ، التى تمثل ميزة هذا النص . لكن ما الوسائل التى تمكننا من تأويل هذه النتوءات بمعنى الخروج من الوصف إلى التقييم ؟ وسائلنا اليوم ما زالت غير مضبوطة ؛ ولهذا بدأ التشكيك معرفياً بصورة حادة فى الأسلوبية التطبيقية ؛ لأن الأسلوبية التطبيقية تقوم على نوع من التناقض أو المفارقة ؛ فهى عمل وصفى ، أو يجب أن يبقى فى نطاق الوصف ، لكنها فى هذه الأثناء تريد أن تتحول فى النهاية إلى أحكام نقدية لاتتأسس حقا على هذه المسافة ، أو على صورة واضحة للمسافة ، بين الميزة اللغوية فى النص والقيمة الفنية فيه . .

عز الدين إسماعيل :

لعلك تقصد المزية أو السمة المميزة ، وليس الميزة .

حمادى صمود :

حقا ، السمة المميزة فى النص ؛ هل هى القيمة ؟ وكيف نفض هذا المشكل ؟ ومن ناحية ثانية فإن الاعتراض يقوم أو يتأسس على شىء آخر هو أن الأسلوبية محكوم عليها أن تكون مقاربة آنية للنص ؛ أى مقاربة تحليل لنص ما من حيث هو نص ، فى لحظة ما ، مقطوعاً عن جملة نصوص أخرى ؛ لأننا حتى الآن ، ومن جهة أن الأسلوبية تقوم على درس سمات مميزة فردية فى النص عملياً ، نستبعد أن نتمكن من غض النظر عن البعد التاريخى الضرورى . لكننا إذا ما لاحظناه مقرونا ببعد المستقبل ، استطعنا أن نميز فى النص بين ما هو موروث وما هو من عطاء المبدع نفسه . علينا ــ وهذا اقتناعى ــ أن نكون على علم تام بدقائق الأطروحات والمضايق والمشكلات التى اعترضت هذا العلم حتى نطور معرفتنا به ، ومن ثم نستطيع أن نطوره . أدعو إلى مزيد من الدقة فى تحسس الظواهر ، خصوصا الظواهر المستعارة ؛ لأن الخطأ فى الاستعارة يؤدى إلى منزلقات مخيفة .

كمال أبو ديب :

أرى ــ باختصار ــ أن حمادى بدأ يبلور شيئا يستحق أن يطور نظريا .

وأنا أحاول أن أفصل بين شيئين هما : الأسلوب على مستوى الإطلاق ؛ والأسلوب على مستوى الكلام . وأعترف أنه بهذه الطريقة يمكن أن ننمى شيئا قريباً من الأسلوبية البنيوية .

وقد يكون هذا التصور شخصيا لم يمحص ــ بقدر كاف ــ بعد ، لكن هذا التميز مهم للحوار كله ؛ لأننا إذا ما ميزنا العناصر التى هى حقا سمات أو خصائص أسلوبية نسميها فردية ، والتى هى فى الواقع خصائص أسلوبية على مستوى الكلام ــ حين نحدث هذا التمييز ، نضطر إلى أن ندقق أو نرهف وسائلنا التحليلية إلى درجة كبيرة ، قبل أن نحدد الأشياء التى تتناولها الأسلوبية أصلاً ، ونحدد الأسلوبية فى النهاية . وبعد أن طرحنا التميز ، يبدو لى ــ وأحب شخصياً أن أطرح السؤال الذى يدور فى ذهنى منذ مدة ، ولكن مجال الحديث لا يسمح بالمغامرة ــ يبدو لى حقا أننا ــ وليس هذا نزعة شوفينية أو قومية ــ يمكن أن نضع بصمتنا على الأسلوبية بصفة خاصة . ولا أريد أن أجادل فى وضع بصماتنا فى حالات أخرى ، لكن فى هذا المجال على التحديد بدا لى أننا دائما يمكن أن نضع بصمتنا على الأسلوبية بالانطلاق من عبد القاهر ، أى دراسة علاقات النظم بالمعنى الذى فهمه الجرجانى . وهذا هو الشىء الخطير الذى ينسحب على مستوى البنية الكلية للنص . فالجرجانى درس علاقات النظم دراسة مازلت مقتنعاً بأننى لم أجد ما يضطرنى إلى تعديلها ــ حتى جزئياً ــ فى الدراسات الغربية .

والآن أطرح أن نسحب ــ فى مشروع عملى لتأسيس نظرية ــ هذا الوعى للنظم والعلاقات القائمة على مستوى البنية .

سعد مصلوح :

البنية اللغوية أم البنية الفلسفية ؟

كمال أبو ديب :

البنية الكلية للنص ؛ لأن البنية الكلية تحوى البنية الفلسفية ، والبنية اللغوية ، والبنية الدلالية ، وكل الأشياء التى يمكن أن نمتحنها فى الدراسة . فإذا قمنا بهذه العملية أمكننا أن نصل حقا إلى مشروع نظرية فى الإبداع . وأعتقد أن هذا المشروع يحتاج إلى كثير من

العناية ، وأنه يمكن أن يحل لنا عدداً من الإشكالات فى البنيوية ، وفى الأسلوبية الوصفية الحالية ، التى لم يتحدد موضوعها ضمن أطر معينة .

سعد مصلوح :

الحقيقة أن الدراسات الأسلوبية والتطبيقية بصفة خاصة تنحو منحيين ، أو يمكن قسمتها إلى صنفين : صنف موضوعه تمييز النصوص بعضها عن بعض ؛ وهنا تبرز قضية التشخيص والتوصيل ، بغض النظر عن الحكم بالجودة أو الرداءة ؛ وصنف أفاد كثيراً من علم النفس اللغوى وانعكاس أنماط الشخصية على السلوك اللغوى بوصفه أحد مظاهر السلوك الإنسانى . وقديما قالوا إن الأسلوب هو الرجل . وهناك بحوث وبحوث موفقة جداً فى مجال ربط الحكم النقدى أو الحكم الجمالى بالخواص اللغوية ، هناك — مثلا — معادلة إحصائية لقياس العقلانية والانفعالية فى الأسلوب ؛ وكان هذا يمثل إشكالا كبيراً فى النقد القديم ؛ وقضية الحكم على الأسلوب بالسهولة أو التعقيد لها مؤشرات لغوية يمكن تتبعها فى النص وقياسها إحصائياً . وكذلك الحكم بالتشويق ، أو الرتابة . هذه الأحكام يغلب عليها الطابع الذاتى ولا تستطيع إقامة الدليل عليها . لكن هناك جهوداً فى علم الأسلوب الإحصائى على وجه الخصوص لتتبع المؤشرات اللغوية التى ترتبط بهذه الأحكام وضبطها فى قيم إحصائية . وهذه القيم الإحصائية أو الكميات الإحصائية ، ليست كميات مطلقة ، بل هى نسبية ؛ فنحن نقيس رقما إلى رقم ، أو نتيجة إلى نتيجة ، أو أسلوباً إلى أسلوب . وهى تستمد قيمتها من هذه المقارنة وليس خارج عملية المقارنة . وأعتقد أن علماء الأسلوب ، وبخاصة علم الأسلوب الإحصائى ، حققوا توثيقاً معيناً فى هذا المجال ، بل إن قياس درامية الأعمال المسرحية لها مؤشرات إحصائية . وقد تعرضت لشىء من ذلك فى كتابى الصغير عن الأسلوبية الإحصائية .

عز الدين إسماعيل :

مع طرافة هذا جميعه ؛ أخشى أن ينتهى الأمر بالأسلوبية إلى أن تصبح مجرد مذكرة تفسيرية للحكم النقدى .

جابر عصفور :

أعتقد أن مصلوح أمكر من هذا ؛ فليست الأسلوبية مذكرة تفسيرية بل الإطار المرجعى الوحيد الذى يستمد منه الحكم النقدى سلامته .

عبد السلام المسدى :

أنا واثق من نقطتين أساسيتين لدى كل من الأخ كمال والأخ سعد . ما تفضلت به منذ حين فى الحقيقة له مبرراته المنهجية ، على ألا تكون الغاية هى سعى الأسلوبيين إلى سلب الأمانة من النقاد فى شأن الحكم النهائى على الرسالة الأدبية .

إن الغاية التى يجب أن نلتزم بها نحن الأسلوبيين هى أن نوفر أكبر قدر ممكن من الوثائق فى الملف الذى نقدمه إلى الناقد بعد خروج العمل من المخبر ؛ الملف الكامل المستوفى لتشخيص الظواهر الأدبية ، حتى يطلق حكمه بشأن القيمة الفنية .

وينبغى أن يحترز الأسلوبى من أن يدّعى لنفسه صلاحية الحكم على القيمة الجمالية .

سعد مصلوح :

ليس له أن يحتكر الحكم . .

عبد السلام المسدى :

بل لا يطلق — مبدئياً — مثل هذا الحكم .

سعد مصلوح :

هذه مسألة خلافية .

عبد السلام المسدى :

عفوا ، إن الأمر لا يختلف عن دور طبيب الأشعة ، الذى يكتفى بوضع تقرير عن الصورة التى يصنعها للبدن أو لجزء منه وفقا لطلب الطبيب ، ثم يكون الحكم النهائى فى تشخيص الحالة للطبيب المعالج .

سامى خشبة :

أليس هناك اعتبار للفرق بين مادة علم التحليل المختبرى أو الأشعة أو المزيج بينهما فى علم الخلية الدموية ، ومادة علم الأسلوبية التى هى اللغة ! ؟ والهدف من سؤالى هو تحديد وظيفة أعلى للأسلوبية من مجرد مساعدة النقد ، هو مساعدة اللغة نفسها بوصفها لغة ثبتت أنماطها ألفا وستمائة سنة ، إما على تجاوز أنماطها وإنشاء أنماط جديدة ، وإما على اكتشاف وظيفتها الحضارية .

عبد السلام المسدى :

نعم ، علم النفس اللغوى يمد الأسلوبى بكثير من الاستقراءات حول واقع العلاقة بين اللغة والفرد على المستوى النفسانى ، حتى يستعين بذلك على كشف بعض معطيات التركيب اللغوى ، على نحو يمكنه من استكمال ملف التشخيص الاختبارى للنص ، حتى يقدم ذلك إلى النقد . هذا فى تصورى بصفة عملية . وبالنسبة إلى النقطة الثانية التى أريد أن أعود إليها هى توظيف العمل ، بأن نعطى مضموناً فكريا وحضارياً لما نشتغل به نحن فى هذا القطاع من موقع عربى واضح . ذكرت ما ذكرت منذ حين ، وأعقب بأن العملية الآن فى تقديرنا يمكن أن تأخذ مسارها بتواصل على مستوى التشخيص العينى ، أى على مستوى التحليلات الأسلوبية النوعية القائمة على النص ، جزئيا أو كليا ، أو على مستوى النص الأكمل وهو الديوان مثلا . وفى الوقت نفسه من الضرورى أن يتواصل عملنا الأسلوبى على الصعيد النظرى ؛ لأن التنظير فى الأسلوب أو فى علم الأسلوب فى واقعنا نحن العرب هو الذى يمكننا من البحث عن الملاءمة بين ما نستضيفه نظرياً وما يمكن أن نعالج به نصوصنا النوعية العربية . وفى الوقت نفسه يمكن بل يجب أن نبحث عن بعد العمق ، أو البعد الثالث فى عملنا . ولا يتسنى هذا إلا بقراءة لتراثنا النقدى البلاغى . وفى هذا الحد أوسع من مقترح الدكتور كمال الذى قدمه بحكم اشتغاله بالجرجانى ، ولأن الجرجانى أيضاً يمثل نموذج التأليف والتركيب

النظرى . على صعيد التراث لدينا ما يمكن أن نسميه بالنقد أو الأعمال النقدية ، ولدينا جدول آخر للتراث هو الجدول البلاغى ؛ وبين هذا وذاك هناك جدول غزير لا بحكم تفرده بعلم أو بمعرفة ولكن بحكم كونه قد كان محركاً للعملية ، وهو البحث فى الإعجاز . والجرجانى قد مثل هذا النموذج التمثيل الأوفى ووسعه كذلك . فمقترح كمال يصبح أكثر فائدة لو قلنا أن آفاقاً كبيرة ستفتح لنا على مستوى التنظير الأسلوبى العربى إذا ما حاولنا أن نصطفى من نظرية الإعجاز لدى العرب فى كل مراحلها التاريخية ــ أن نصطفى بعض القوانين الكلية التى تقربنا من الكليات الكونية على مستوى الخطاب الأدبى .

عز الدين إسماعيل :

أظن أن الندوة تحركت فى مشكلات كثيرة ، ظل بعضها مفتوحاً فيما أعتقد ، ولكننا انتهينا إلى نوع من البلورة للأسلوب والأسلوبية ، والمنهج والعلم والخصوصية ، والعلم واللغة والكلام ، ثم انتهينا إلى مصالحات بشأن العودة إلى التراث فى محاولة لإقامة بناء تصورى ومنهجى فى الوقت نفسه ، من خلال استقراء التراث العربى فى مجالات البلاغة والإعجاز . وربما وجب أن يضاف إلى ذلك مجال آخر لو تأملنا فيه أيضاً ، هو مجال عمل فقهاء المسلمين وشراح الشعر ، بل يمكن لو تأملنا فى كتابات بعض الصوفية ، وخصوصاً كبار الصوفية مثل ابن عربى وأبى حيان وما شابهها . وبهذا يظل التراث مصدراً جيداً بتنوعاته وبمستوى التناول المختلف فيه وفقا لأهداف كل فرع من فروع المعرفة العربية ــ يظل مصدراً جيداً لأى طموح يتجه إلى إقامة بناء متكامل فى نظرية الأسلوبية سيكون بالتأكيد أكثر ملاءمة لتحليل النصوص العربية ، وربما أمكن تطويره لتحليل نصوص لم تكن فى الأدب العربى من قبل ، وهى النصوص المستحدثة ، كالقصة القصيرة والرواية والمسرحية . وأخيراً قد تنتهى مثل هذه الدراسات إلى قدر من المواءمة بين الفكر الذى سيصبح متاحاً للعمل بمقتضاه فى مجالنا الأدبى ، والفكر المطروح فى الثقافة الغربية مع تنوعه وتطوراته المستمرة .

شكرا لكم جميعا على إسهامكم .

النقد والحداثة

مع دليل ببليوجرافي

تأليف: عبد السلام المسدى

صدر عن : دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٨٣ .

عرض ومناقشة: محمود الربيعي

حاول النقد الأدبي في تاريخه الحديث أن يعقد «أحلافا» مع فروع عدة من العلوم الإنسانية ، كعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، ولا أظن أنه نجح في ذلك نجاحا باهرا ، وإن كنت أقول إنه لم يخفق في ذلك إخفاقا تاما . وإذا كان قد وجد في هذين الفرعين وغيرهما «جارا» صالحا لأن يكون «حليفا» فأولى به أن يجد ذلك في فرع من فروع العلم تجمعه به قرابة «اللحم والدم» هو علم «اللسان» ؛ وأية قرابة أقرب من قرابة فرعين من فروع «الإنسانيات» يتعاملان بطريق مباشر مع اللغة ، مادة ، وموضوعا ، ووسيلة ، وهدفا ؟ النقد الأدبي ــ إذن ــ أولى بعلم «اللسانيات» من غيره من العلوم ، وعلم «اللسانيات» ــ كذلك ــ أولى بالنقد الأدبي من غيره من العلوم ، والتقريب بينهما هدف صحيح ، تسعى إليه جماعة من الشباب والكهول من علماء اللسانيات ، ومن المشتغلين بالنقد الأدبي ، في العلم كله . وفي عالمنا العربي يأتي عبد السلام المسدى في طليعة من نذروا جهودهم لهذه المهمة ؛ فمنذ أن حمل القلم ، وتوالى إنتاجه خصبا ، وهو يحمل هذا «الهم» على كتفيه ، ويحاول لفت نظر بني لغته إلى أن ثمة مجالا رحبا يمكن أن يتعاون فيه النقد الأدبي مع علم «اللسانيات» ، وهو لا يفتأ يبذل غاية الجهد في التبشير بمعتقده ، والانحياز التام إليه ، والحماسة الشديدة له .

وإذا كان في كتابه : «الأسلوبية والأسلوب» ــ الذى ظهرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٧ ــ منظرا ، وكان في كتابه : «قراءات : مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون» ــ الذى ظهر سنة ١٩٨١ ــ مُطبِّقا ، فهو في كتابه : «النقد والحداثة ــ مع دليل ببليوجرافي» ــ الذى أتناوله هنا ــ يجمع «النظرية» إلى «التطبيق» .

وأول ما يلفت نظر قارىء كتابه هذا أن فصوله كانت ، في الأصل ، أبحاثا مستقلة ، كتبت متفرقة ، لأغراض خاصة ، ثم جمعت ــ على هيئة فصول ــ كوّنت الكتاب . ولا اعتراض على أن يجمع مؤلف أبحاثا له ، ويجعل منها كتابا ، ما دام قد رأى أن مادتها متسقة ، ولكن الملائم ــ في هذه الحالة ــ إجراء قدر ضروري من «السبك» يجعل «ماء» هذه الأبحاث واحدا . ولايبدو أن المؤلف قد أدخل على أبحاثه ــ وهو يجعلها كتابا ــ أى تغيير ؛ فكان من نتيجة ذلك حدوث قدر غير قليل من «التكرار» يحسن أن يبرأ منه الكتاب . وأبرز آيات «التكرار» جاءت في «المنهج» الذى يرتضيه المؤلف في تناول «العمل الأدبي» ؛ فقد جاء في المقدمة (وهذا طبيعي) وجاء في الفصل الأول (وقد يكون هذا طبيعيا كذلك) ، وجاء في الفصل الثاني موسّعا ، ومكملا لمافات (مما قد يجعله كذلك مقبولا) ؛ ولكنه ــ منذ الفصل الثالث ، وفي بدايتيْ الرابع والخامس ــ بدأ المنهج «يدور حول نفسه» ؛ فأفشى الكتاب سرّه ، بصفته مجموعة من الأبحاث ، بحكم معالجة

مادته ، قبل أن يفشيها بتصريح المؤلف بذلك فى صدر بعض هذه الأبحاث . وبلغ ذلك ذروته فى تناول قصيدة «ولد الهدى» لأحمد شوقى فى الفصل الرابع ؛ وهو يقع فى إحدى وأربعين صفحة ، شغل النص منها أكثر من عشر صفحات ، وشغل الحديث النظرى حوالى ثمانى صفحات ، ولم يبق لغرض المقال الأصلى إلا حوالى نصفه (والواقع أن هذا «النصف» لم يخلص كله لغرض المقال الأصلى !) .

تحدث المؤلف فى المقدمة المختصرة التى قدم بها للكتاب عن أهداف كل فصل من فصوله (أو هل أقول بعدما قدمت : كل مبحث من المباحث المضمومة فيه على شكل كتاب ؟) ؛ فهدف الفصل الأول : تحسس مشروع معرفى لحمته التنظير التأليفى وسداه التناول التحليلى» (ص٥) ، وهدف الفصل الثانى : «جلاء حقول التآزر بين اللسانيات والنقد الحديث» (ص٥) ، وهدف الفصل الثالث تقديم : «بعض وجهات النظر فى تعريف الخطاب الأدبى» (ص٥) أما «مدار» الفصل الرابع «فإبداعية الشعر» (ص٦) ، وهو نص البحث المقدم فى مهرجان شوقى وحافظ بالقاهرة ١٩٨٢ . والفصل السادس : «مداره الأدب العربى ومقولة الأجناس الأدبية من خلال نموذج السيرة الذاتية فى كتاب «الأيام» (ص٦) ، وهو نص البحث المقدم فى الملتقى العلمى الذى نظمه المعهد المصرى الإسلامى بمدريد ١٩٨٣ . وقد ألحق المؤلف بفصول الكتاب «بيليوجرافيا» بالغة الأهمية ، تقع فى أكثر من ثمانين صفحة أى تشغل أكثر من ثلث الكتاب (يقع الكتاب فى ٢٢٤ صفحة) ، ووصفها بأنها ترصد ما أمكنه رصده من المراجع المتصلة بمناهج النقد الحديث : «مهما كانت منطلقاتها : من مدارس كالبنيوية والأسلوبية والنفسانية ، أو تيارات كالشكلانية والإنشائية والسيميائية ، أو مضامين فكرية كالجدلية والجمالية والتكوينية ، أو مادار أمره على الأجناس الفنية والأغراض الأدبية ، أو ما اتخذ من معضلة الحداثة نفسها موضوعا للكلام» (ص٦) .

يجاهد المؤلف جهادا عنيفا فى الفصل الأول ــ وعنوانه : «الحداثة بين الأدب والنقد» ــ محاولا تقريب معنى مصطلح «الحداثة» إلى الأذهان . وهو لا ينكر الاضطراب الشديد الذى يحيط بالمصطلح ، ولكنه إذ يحاول تقديم بعض المفاهيم يضعنا فى جو لا يخلو من غموض واضطراب ! يقول : « ففكرة الحداثة فى أصلها لاترتهن بمجال الزمن الحاضر ضرورة ، إذ يمكن لها أن تتجول على أطراف المحور الفيزيائى ، ولكنها فى الاصطلاح الفنى تقتضى الارتباط ضرورة بمجال الحاضر بحيث تتطابق نقطة الحدوث فى المحور الدلالى العام مع نقطة الصفر من محور الزمن الطبيعى » (ص٩) . وهو يتنقل فى شرح معنى الحداثة من الأدب إلى النقد ، ومن المضمون إلى الصياغة ، دون أن نحس أن الأمر يصبح يسيرا فى يده ؛ فالحداثة «فى مضمون الأدب تعنى سعى الأديب إلى معالجة الأغراض الفنية التى تحرره من تبعية التوازن «المألوف» (ص١٣) ، والحداثة فى الصياغة « تتحدد بمدى قدرة الأديب على ابتكار أسلوبه الأدائى » (ص١٣) ، ولها مراتب منها : البناء اللغوى ، والشكل الفنى ، وهى مراتب تتلخص فى موضوع الأجناس الأدبية (ص١٤) . أما الحداثة فى النقد فتتدرج من «الكشف» إلى «التشخيص» إلى «المعالجة» (ص١٦) .

وأمر «الحداثة» فى النقد ــ على النحو الذى يتناوله المؤلف به ــ مثير لقلق القارىء ؛ فهو يرى أن «التنظير هو قطب الرحى لحداثتنا المعاصرة ، فى ضوئه يمارس الشرح ، ويحد النص ، وترسم أدبية الأنواع» (ص١٧) . ومصدر هذا القلق أن هذا الكلام لا يتفق مع ما قرره المؤلف نفسه قبل ذلك (ص١١) من أن «منهج الحداثة ينطلق من الممارسة فيتجه صوب المواصفة . . . إلى أن يستقر فى التنظير» . ومصدر هذا القلق كذلك الإحساس «البديهى» بأن «التنظير» الذى يسبق الممارسة العملية ، أى يسبق التحليل الموضعى للنص الإبداعى ، تنظير «فوقانى» متسلط . ويتساءل المرء : من أين استمدت عناصر هذا «التنظير» إذا كان سيسبق الممارسة والتحليل ؟ إن النتيجة العملية لتنظير كهذا هى عدم اطمئنان النفس لأية نتيجة يصل إليها . إنما تطمئن النفس إلى البدء بالوصف المستقصى ، الذى يفضى إلى بناء مقدمات موثوق فى صحتها ، تتبعها نتائج يقينية (أو لنقل فى حالة الأدب : شبه يقينية !) . إن هذا القلق الذى يساور القارىء فى مراحل متقدمة من الكتاب يظل معه حتى آخر الكتاب ، إذ يحس فى مواطن كثيرة جدا أن المؤلف يتناول القضية من «عجزها» (التنظير) فى حين كان عليه أن يتناولها من «صدرها» (الوصف والتحليل) !

على أن جهد المؤلف ــ وهو جهد دءوب ــ لا يضيع هباء فى جميع الأحوال ؛ فسرعان ما يقع ــ قبل نهاية هذا الفصل ــ على نقطة بالغة الأهمية فيما يتصل بالحداثة فى النقد ، وهى نقطة إلا تكن جديدة فإنها شديدة الأهمية كما قلت ، وينبغى أن تنال دائما غاية اهتمام المشتغلين بالنقد . وخلاصة هذه النقطة أن «الخروج» الطبيعى من «الزاوية الحرجة» التى يجد النقد فيها نفسه نتيجة لفقدانه «الحداثة» يكون بأن يصبح هو نفسه «أدبا» ! يقول (بعد جهاد طويل !) : «وفى البداية نتساءل جدلا : هل يتسنى للحداثة ــ من حيث هى مقولة ذهنية تؤول إلى جهاز إجرائى ــ أن تتكامل ما لم «تستحدث» لنفسها لغة نقدية ؟ وإذا استطاع النقد أن يبتكر خطابه المستحدث ، ناحتا به نمطا تعبيريا ، أفيتسنى أن يقف الابتكار عند حد الدوال دون أن يعم نسيج العبارة وبنية الأداء ؟ فإن عمها أفيفلح هذا الخطاب الحداثى ــ وهو الذى همه أن يمسك بأسرار «الأدبية» عند استقصاء

خصائص النص فنياً ــ ما لم يكن حاملا هو ذاته لحد أدنى من «الإبداعية» ؟ فإذا حمله أفيجوز أن تكون إبداعية الصوغ شيئا آخر غير أدبية جديدة تتخلل خطاب النقد وهو عاكف على تقصى أمر الأدب ؟ هو ذاك بلاريب» . (ص١٨) .

وأقول إن المؤلف عبّر عن هذه الفكرة المهمة بعد جهاد طويل لأن «جرام هيو» عبّر عنها منذ عشرين عاما بطريقة أيسر وأشد وضوحا ، ذلك حين قال : « . . أن يصبح النقد الأدبى «أدبا» يقرأ لا لحججه وأفكاره ، وإنما لكونه نبعا مستقلا للمتعة الأدبية» (انظر كتاب : حاضر النقد الأدبى ، الذى ترجمته عن الإنجليزية ، ونشرته دار المعارف سنة ١٩٧٥ ، ص ٩٠) .

فإذا وقع المؤلف على هذه الفكرة أحبها وكررها : «إن الخطاب النقدى الذى هو حديث عن أدبية اللغة يمكن أن يصاغ هو عينه بلغة أدبية فيكون حاملا لقدر من الشعرية» (ص٢٠) . وتبقى هذه الفكرة تشكّل ذروة هذا الفصل . أما بقيته فاستعراض ــ بالعد التنازلى ــ لمراحل الانتقال من «اللاحداثة» إلى «الحداثة» إلى «الحداثة» المطلقة . والمؤلف يرتب مراحل الانتقال هذه فى ست عشرة مرتبة ، خاضعة لقواعد القسمة العقلية ، وهذا من شأنه أن يخلع عليها قدراً من «التجريد» والغموض ، ويبعدها عن طبيعة «الأدبية» و«الشعرية» ــ التى يريد أن يبشرنا بها ــ فى لغة النقد الأدبى . ويزيد الأمر «تجريدا» وغموضا حين يحولها فى نهاية الفصل إلى جدول رياضى غاصّ بالرموز !

ويبدأ الفصل الثانى ــ وعنوانه : «اللسانيات ولغة الأدب» ــ ببعض الأحكام المطلقة ؛ من مثل قول المؤلف إن «إنسان العصر الحديث يسير نحو التاريخ العلمانى بلا تراجع» (ص٣١) ، ثم يطرى «اللسانيات» إطراء ينتهى به إلى القول بأن النقد الأدبى أصبح : «فى أمس الحاجة إلى تتبع مكتشفات اللغويين فى مختلف مشاربها واختصاصاتها الفرعية» (ص٣٢) ، ويعدد المجالات التى استفاد فيها النقد الحديث من «اللسانيات» ، وبخاصة «علم اللسانيات العام» ، «وعلم الدلالة» ، «وعلم العلامات» . ويلاحظ أن المؤلف ــ فى كل ذلك ــ لا يتخلى عن أسلوب التعميم فى كل ما يتناوله ، كما أنه لا يوثق نقطة واحدة من النقاط التى يتناولها ! وهو يعزو إلى أثر «اللسانيات» كل «المكاسب» التى حصل عليها النقد الأدبى الحديث ! يقول : «إن النظرية الأدبية فى النقد تحتكم رأسا إلى البعد اللغوى فى النص الإنشائى . . . ولهذه الضوابط الأولية التزم النقد الحديث بالنص ، أو قل بعبارة أدق ، إنه يقصر نفسه على نص النص ، وذلك بتخطى كل المقاييس المتجاوزة له من أبعاد تاريخية أو نفسانية» (ص٣٦) . ويصعب التسليم مع المؤلف بأن كل اتجاه نحو «البدء من النص» فى النقد الحديث يعود إلى أثر «اللسانيات» ، فقد كانت هذه ذاتها « مقولة النقاد الجدد» الذين يفترض أن النقد اللسانى مرحلة متجاوزة لهم . وأنا أقول هذا لألفت النظر إلى شىء واحد هو اتصال حلقات النقد العالمى لا انفصامها ، كما قد يوحى بذلك كلام المؤلف . وبالمثل يمكن القول بأن تجاوز النقد الحديث لمقولة الفصل بين مضمون الأدب وشكله لا يعود الفضل الوحيد فيه إلى أثر اللسانيات ، كما يذهب المؤلف ؛ فواقع الحال أن هذه القضية أقدم من ذلك بزمن طويل !

وكما يتحفنا المؤلف فى نهاية الفصل الأول بفكرة جيدة يتحفنا فى نهاية الفصل الثانى بفكرة أخرى جيدة ؛ وجودتها ــ هنا ــ تأتى من أنها فكرة تقرها البديهة ، ولا تسبب للقارىء قلقا ما . يقول إن النص الأدبى : «فى حد ذاته عالم لغوى متكامل ؛ فكأنما هو اللغة ذاتها وقد انحصرت فى ذلك السياق المحدد بالنص» (ص٣٨) ، ويقول : «فالكلام الإنشائى يقوم ببنيته اللغوية رقيبا على نفسه ؛ إذ ليس منطلقه ولا مرماه أن نصف صورة من العالم الواقعى أو التجربة المعيشة فعلا ؛ فليس الكلام فيه أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصياغته» (ص٣٩) . أما حديث المؤلف عن «نظام» الكلمات فى الجملة العادية ، ونظامها فى الجملة الأدبية ، فأولى به أن يقرأ فى ضوء نظرية «النظم» لعبد القاهر الجرجانى بجوار قراءته فى ضوء علم «اللسانيات» الحديث .

وفى بداية الفصل الثالث ــ وعنوانه : «فى تعريف الخطاب الأدبى» ــ عبارة تستوقف القارىء يقول المؤلف : «وقد لاحظنا أن أنجع السبل إلى اكتساب اللغة الجيدة هو دراسة اللغة اليومية كما تحيا على ألسنة الناس ، والتأمل فيها بعين الفطنة ، لا بالرجوع إلى الآثار الأدبية وإلى الكتب اللغوية المتقادمة ؛ فلغتها لا تمثل فى شىء لغة المجموعة» (ص٤٣) . إن القارىء ليتساءل : كيف تساعدنا «اللغة اليومية كما تحيا على ألسنة الناس» (وهى اللهجات العامية ــ فى هذه الحالة ــ لا محالة !) على اكتساب اللغة الجيدة (وهى اللغة الأدبية ــ موضوع الحديث فى هذا الفصل ــ لامحالة !) ؟ وكيف يمكن أن نصبح ــ عن هذا الطريق ــ على قدرة أكبر لاكتسابها أو فهمها ؟ ومن ناحية أخرى ، كيف يتسنى لنا بناء تقاليد أدبية ونقدية فى ضوء انقطاع الصلة بيننا وبين «الآثار الأدبية والكتب اللغوية المتقادمة» ؟ وكيف يمكن الاطمئنان إلى القول بأن «لغة الآثار الأدبية والكتب المتقادمة لا تمثل لغة المجموعة فى شىء» ؟ وإذا كان الحال كذلك فكيف تكونت لغة المجموعة هذه ؟ أليست «لغة المجموعة» ــ فى أحسن الأحوال ــ صيغة مطورة عن اللغة «الأم» ؛ تلك اللغة التى تختزنها «الآثار الأدبية والكتب اللغوية» ؟ إن مدلول عبارات المؤلف التى اقتبستها ــ فى ضوء ما أثرته حولها من تساؤلات ــ يصبح بالنسبة لى معمّى تماما !

وإذ يأخذ هذا الفصل مداه ، يقدم

المؤلف تعريفا لمنهجه «الأسلوبي» قد لا يتسق تمام الاتساق مع ما قدمه فى الفصلين السابقين من كلام نظرى متشعب طويل . هنا يجهد المؤلف فى محاولة لإيجاد صيغة «أسلوبية ـ نفسية» تجعل القارىء يتأرجح فى جو من الاحتمالات والظنون . يقول : «فالعمل الأسلوبي يدور على تتبع الشحن العاطفى فى الكلام أولا ، فإذا عاينا وسائل التعبير الحاملة للشحنات الوجدانية ، انتقلنا إلى دراسة خصائص الأداء ، فتكون الدراسة إذن نفسية باعتبار أنها تقوم على ملاحظة ما يحدث فى عقل المتكلم عند تعبيره عما يفكر فيه ، غير أنها تبقى دراسة لسانية باعتبارها متجهة صوب الجانب اللغوى المعبر عن الفكرة لا صوب الجانب الذهنى» (ص٤٥) . ومن جديد أتساءل : كيف يتأتى «تتبع الشحن العاطفى فى الكلام أولا» ؟ وهل يمكن أن يتم ذلك دون دراسة النظام اللغوى الذى يفضى إلى معرفة هذا «الشحن» ؟ يبدو لى أن «التحليل اللغوى» مرحلة سابقة على كل مرحلة سواها لتعرف مثل هذا «الشحن العاطفى» . وما دامت ملاحظة ما يحدث فى عقل المتكلم مرهونة ـ فى عبارة المؤلف ـ بقوله «عند تعبيره عما يفكر فيه» فقد أصبح لازما أن الوصول إلى أية حقيقة نفسية أو عاطفية مشروط بفحص «التعبير» الذى يفضى إلى هذه الحقيقة . وكان الأولى ـ نتيجة لذلك ـ بعبارة المؤلف ، أن تكون «لسانية ـ نفسية» لا «نفسية ـ لسانية» ؛ وذلك لأننا نتجه من «اللسانيات» فى طريقنا إلى معرفة «الشحن العاطفى» لا العكس !

إن المؤلف يعود فى هذا الفصل إلى تقديم تعريف للأسلوبية ولكنه يفعل ذلك فى ضوء بعض المفاهيم «التقليدية» التى لا يمكن التسليم بها من مثل مفهوم «المفعول الطبيعى» الذى يجعله ـ مثلا ـ يربط بين صيغة التصغير وبين معنى التحقير والاستخفاف ، وبين صيغة المبالغة ومعنى التهويل والتعظيم والتكثير ، ومثل مفهوم أن معانى الكلمات مشتقة من أصواتها ، أو أن طول الكلمات وقصرها يومىء إلى معانيها . ولا يخفى أن مثل هذه الأفكار ـ التى ترددت كثيرا فى النقد العربى قديمه وحديثه ـ لا تفضى إلى كبير فائدة ، وهى من الناحية الوصفية الواقعية مردودة . وكيف تكون صحيحة وهى تفترض الثبات فى نص لغوى تتغير ألوان السياق فيه تركيبيا ، واجتماعيا ، وعاطفيا ؟

وفى إشارة مثيرة للدهشة ينحى المؤلف باللائمة على مؤرخى الأدب لأنهم «حادوا عن جوهر العمل الأدبى لما أهملوا الإجابة عن السؤال الأولى : لماذا كتب الأثر ؟ وإلى أى مدى يرتبط الأثر بنفسية صاحبه ؟ (ص ٤٦) . وأقول : حقا إن مؤرخى الأدب حادوا عن جوهر الأدب ، ولكن لا لأنهم لم يدققوا قضية ارتباط الأدب بنفسية صاحبه ، وإنما لأنهم ـ بالأحرى ـ لم يقدروا الأدب حق قدره ؟ إذ لم ينظروا إليه بصفته ذاتا مستقلة ، لها خصائصها الذاتية «الفاعلة» فى الحياة ، الأمر الذى جعلهم يعاملونه على أنه قوة تابعة للقوى السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، فتحول فى مناهج دراستهم إلى صدى باهت فى حين أنه ـ على الحقيقة ـ صوت أصيل موجِّه .

هكذا تبدو فكرة ربط الأثر الأدبى «بنفسية صاحبه» قلقة جدا فى الكتاب ، وبخاصة فى سياق الفكرة الأخرى التى يشايعها المؤلف ، وهى التى تفترض للأدب كيانا فريدا موضوعيا (لغويا بطبيعة الحال) . يقول : «إن علينا أن ننطلق من الأثر الفنى الملموس لا من بعض الآراء القبلية الخارجة عنه حتى نستخرج منه حاجتنا فى النقد» . (وأقول : إذا كنا سنستخرج «منه» حاجتنا فى النقد فما الذى يجعلنا نلجأ إلى تحديد مدى ارتباطه بنفسية صاحبه ؟ أليس البحث عن نفسية صاحبه فيه فكرة «قَبْلية» ؟) «وذلك لأن كل أثر فريد من نوعه لا يقاس به غيره . وفى ذلك اعتراض على التاريخ الأدبى الوضعى الذى يصنف أهله الآثار الأدبية إلى مدارس منها الرومنسية ومنها الكلاسيكية . فكل أثر فنى يشكل وحدة يجسم فيها فكر المؤلف مبدأ التماسك الداخلى بفعل القاسم المشترك لكل الجزئيات التى يحركها» (ص ٤٨/٤٧) .

ويفضى كل ذلك بالمؤلف إلى فكرة طريفة (ولكنها ساذجة !) شبيهة بفكرة «الباحث ـ والمرشد اللغوى» فى «مسح» اللهجات . يقول : «إن البحث الموضوعى يقتضى ألا ينطلق المحلل الأسلوبى من النص مباشرة» ، (وأقول : ألم يقل من قبل إن علينا أن «ننطلق من الأثر الفنى الملموس» ؟) ، «وإنما ينطلق من الأحكام التى يبديها القارئ حوله» (وأقول : لم يقل لنا أى قارئ !) «ولذلك تعين اعتماد قارئ مخبر» (وأقول : لم يحدد المؤلف لنا صفة واحدة من صفات هذا «القارئ ـ المخبر» ؟) «يكون بمثابة مصدر للاستقراء الأسلوبى يجمع المحلل كل ما يطلقه له من أحكام معيارية معتبرا إياها ضربا من الاستجابات نبحث عن منبهات كامنة فى مظان النص . ولئن كانت تلك الأحكام تقييمية ذاتية فإن ربطها بمسبباتها باعتبار أنها لاتكون أبدا عفوية ولا اعتباطية فى نشأتها هو عمل موضوعى وهو عمل المحلل الأسلوبى الذى لايهتم ألبتة بتبرير تلك الأحكام من الوجهة الجمالية» (ص ٥١) .

وفى غمرة تأكيده على موضوعية التفكير الأسلوبى الذى «يقصر نفسه على النص فى حد ذاته بعزل كل ما يتجاوزه من مقاييس تاريخية أو نفسية» (ص٥١) ، ينسى ـ إلى حين ـ ما قال به قبلا من وجوب ربط العمل بنفسية صاحبه . وعنده أن «الأسلوبية» يمكن أن «تتعايش» مع «اللسانيات» ، ولكنها لايمكن أن «تتعايش» مع البلاغة ، وذلك لأنه يفترض أن الأسلوبية تقوم على

أنقاض البلاغة . وهو إذ يتحدث عن علم الأسلوب يستخدم عبارات «جاهزة» مُعَدّة شبيهة بلغة «اللافتات» ، و«الشعارات» ؛ تشى – فى ظاهرها – بأنها حاسمة ونهائية ، ولكنها – عند التحقيق – غامضة وغير محددة ! وبعض هذه العبارات منسوب إلى «فونتناى» «بيفرن» ، وبعضها غير منسوب ، ولا يزال كذلك حتى يستشهد بالعبارة المشهورة التى تقول إن الأسلوب هو الشخص ذاته (ص٥٥) ، منتهيا إلى أن الأسلوب «بصمات» تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التى لا تمحى» (ص٥٦) .

ويعود المؤلف – فى غير نسق ظاهر – إلى المقارنة بين البلاغة والأسلوبية ، فيعلن أن نظرة البلاغة « معيارية » فى حين أن نظرة الأسلوبية « وصفية » ، وينشىء فى ذلك عبارات قاطعة (كان قد ردد كثيرا منها فى كتابه القديم – نسبيا – « الأسلوبية والأسلوب » – فى تعريف الأسلوب ؛ وهى عبارات تتدرج من الوضوح النسبى إلى الغموض «شبه» المطلق . يقول : « وإذا كان الأسلوب كامنا فى المفاجأة فإن المفاجأة تكمن فى تولد اللامنتظر من المنتظر » (ص٥٨) . ويختم هذا الفصل بعبارة مفيدة تقول : «إن الدراسة اللسانية ما إن تكرس نفسها فى خدمة الأدب حتى تستحيل أسلوبية» (ص٦٠) .

وتتجلى فى بداية الفصل الرابع – وعنوانه : «التضافر الأسلوبى وإبداعية الشعر – نموذج (ولد الهدى) – مشكلة «زرع» بحث مستقل ليكون فصلا من كتاب ، كما تتجلى فى توطئته الطويلة مشكلة إطلاق الكلمات والعبارات إطلاقا ، وتسميتها «مصطلحات». ولن أزيد فى التعليق على المسألة الأولى على ما قلته فى صدر هذا المقال ، كما لن أزيد فى التعليق على المسألة الثانية على ما قلته عنها فى مقال سابق لى (انظر مجلة « فصول » – المجلد الرابع – العدد الثالث ص ٢٢١/٢٢٢) . يقول المؤلف : « لذلك نصطلح » (ص٧٢) (وأقول : من هم هؤلاء المعبر عنهم بكلمة « نصطلح » ؟ هل هو المؤلف ؟ أو جماعة الأسلوبيين ؟ أو من ؟ ثم : متى وكيف تم هذا الاصطلاح ؟) . ويقول : إن هذا النمط من العمل التطبيقى سنطلق عليه «أسلوبية التحليل الأكبر» (ص٧٣) . ويقول : «فلنسمها أسلوبية السياق» أو « فلنسمها أسلوبية الأثر» . ويعود فيطلق على النمط الأول : « أسلوبية الوقائع » (ص٧٦) . وعلى الآخر « أسلوبية الظواهر » ، ثم يعود – من جديد – فيطلق على الأول « أسلوبية النماذج » (ص٧٧) ، وعلى الآخر « أسلوبية النص » . وهكذا يغرق القارىء فى بحر من «المصطلحات» ! أو يزيد البحر المضطرب اضطرابا ، ويلف الغموض المجال كله مع أن الأصل فى المصطلح أن يوضح الغامض ، ويزيد من وضوح الواضح !) .

ويثبت المؤلف فى صدر هذا الفصل الرابع نص قصيدة «ولد الهدى» كاملا ، وهذا أمر مفيد جدا ، ويتلو النص حديث نظرى عام ، يفضى إلى حديث آخر نظرى طويل متصل بالنص . وإذا كان يعيب الحديث الأول أنه يكاد يكون إعادة لما سبق فى فصول أخرى من الكتاب ، فإنه يعيب الحديث الآخر أنه يستبدل بالتحليل النصى «الموضعى» الملاحظات الذهنية ، ويضع النتائج قبل المقدمات ، بل إنه ليلخص تلك النتائج فى « رموز جبرية » ، لا فى « تراكيب لغوية » . وأسأل : كيف يكون مفيدا ومقنعا أن نتخذ (نحن نقاد الأدب) علم الجبر طريقا إلى « إضاءة » النص الأدبى (وهو واقع لغوى – أو تراه غير ذلك !) ؟ وما الذى تقدمه الرموز الآتية فى شرح :

ولد الهدى فالكائنات ضياء
وفم الزمان تبسم وثناء
. . . الخ ؟ :

أ × ب × جـ × د/أ ب + ب جـ + جـ د/د ب + ب أ + أ جـ/س ص + س ص/ع د + ع د ؟ (ص٧٨) .

ما الذى أقربه هنا إلى ذهن القارىء بالرموز الجبرية ؟ ولمن أقرب ؟ إننا لا نريد أن نجعل من النقد الأدبى رموزا حسابية ، وإنما نريد أن نجعل منه علما لإضاءة «الرموز» اللغوية ، وإلا فسيصبح « مضنوناً به على غير أهله » ، ويصبح ترفا ذهنيا لا يحتمل . وكلمات «التفاصل» ، «والتداخل» ، «والتراكب» ، «والتضافر» ، التى يستخدمها المؤلف ، ليست بكاشفة – فى حد ذاتها – عن شىء ، فما الذى يمكن أن تكشف عنه الرموز الجبرية ؟ ولو أنصف المؤلف لا ستبدل بها على الفور التحليل اللغوى الكاشف !

يقيم المؤلف فى هذا الفصل تناوله لقصيدة « ولد الهدى » على « معايير » أربعة :

- معيار المفاصل
- معيار المضامين
- معيار القنوات
- معيار البنى النحوية

(ص٧٩)

وتعج الصفحات – من جديد – بما يسميه المؤلف «مصطلحات» من مثل «الجهاز المرجعى» ، «والتشابك المفهومى» ، و«التضافر الأسلوبى» ، كما تعج بالرموز والجداول . ولكننا إذا نخلنا المجهود المتراكم حصلنا على فوائد محدودة ، وما الذى يحصل عليه القارىء – مثلا – من النص الطويل التالى أكثر مما قد يحصل عليه من كلام النقد التقليدى عن «مضمون الشعر» أو «المعانى الشعرية» ؟ «فإذا ترجمنا ذلك إلى مركبات جهاز البث الشعرى رأينا أن ما يتصل بالرسول محمد يمثل طرف المرسل (بالفتح) ، وما يتصل بالدين الإسلامى يجسم الرسالة ، وأما ما يتصل بالأمة الإسلامية فيقوم مقام المرسل إليه . من المعلوم أن للمضمون الشعرى دلالة ، وأن لكل دلالة مرجعا مفهوميا ، غير أن

المرجع المفهومى يكتسب مضمونا هو غير المضمون الشعرى . . . فالمرسل (بالكسر) فى الجهاز الشعرى هو ـ كما نعلم ـ أحمد شوقى ، والمرسل (بالفتح) فى الجهاز المرجعى هو الرسول محمد ، ولكن المرسل إليه فى كلا الجهازين هو واحد إذ هو المتلقى مطلقا سواء أسلّم بالرسالة المحمدية ، أم لم يسلم ، وسواء أتلقن الشعر أم لم يتلقنه» (ص ٨٠/٨١) . ولا أريد أن أناقش مدى صحة هذا الكلام ـ وبخاصة فى العبارات الأخيرة منه وسأفترض أنه كله صحيح . لكن ، هل يحتاج الأمر ـ حقا ـ إلى كل هذه « المعاظلة » (وليست الكلمة من عندى ، وإنما هى من الكلمات التى يستعملها المؤلف كثيرا فى الكتاب ، ولكن بمعنى خاص به) ؟ وألم يكن من الممكن لناقد تقليدى ـ من الذين يستدرك المؤلف على منهجهم بكتابه هذا ـ أن يعبر عما قصد إليه المؤلف هنا بعبارة أوضح وأكثر اختصارا ؟ وهل نحن نهدف إلى تذليل سبل العلم ، أو إلى جعلها أكثر وعورة ؟

وإذ يمضى هذا الفصل الرابع إلى غايته يطلع فيه مزيد من العبارات الغامضة ، كعبارة : « ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاغيا » (ص ٨٢) ، وهنا يصبح القارىء فى حيرة من أمر « النقد » وأمر « الحداثة » . لقد قرر المؤلف فى فصل سابق أن « حداثة » النقد تتحقق بأن يصبح هو نفسه « إبداعا » ، فهل مبلغ « الإبداع » أن تتحول لغة النقد إلى رموز جبرية ، أو إلى عبارات كالعبارة السابقة ؟ إنه لمن المفيد طرح « استفتاء » ـ يجيب فيه القراء العرب ـ من القارىء العام إلى القارىء المثقف إلى القارىء المتخصص ـ عن نسبة ما يصل إليهم من معنى مثل هذه الطريقة فى النقد ، وعن نسبة ما يكشف لهم من عالم النص الأدبى نتيجة استخدام هذه الطريقة ؛ فمثل هذا « الاستفتاء » ضرورى لوضع كل النقط على كل الحروف ، وللحيلولة دون تبديد المزيد من جهد الدارسين العرب المجتهدين .

وليست الأعذار التى قدمها المؤلف لعدم تغلغله فى طبيعة النسيج الشعرى للنص الذى يتناوله فى هذا الفصل بمعذرة ، وماذكره فى هذا الصدد مردود عليه بأن المنهج ـ أى منهج ! ـ إذا لم يكشف عن نفسه كاملا ، وواضحا ، وجسورا ، ومتوهجا ، فقد قصّر فى واجبه نحو نفسه ، ونحو القارىء .

يقول : « يستوقف الباحث الأسلوبى فى هذا المقام جملة من الخصائص المتوافقة مع مبدأ التضافر نكتفى بالإلماح إليها » (وأقول : لماذا نكتفى فى هذا الأمر الجوهرى بالإلماح ؟ ولأى هدف أبعد نوفر الوقت والجهد ؟ ألرموز الجبرية أم للإحصائيات الحسابية ؟ إن القارىء هنا يُخذل عن النقطة التى ينتظرها بفارغ الصبر) « دون استفراغ لمقوماتها الأسلوبية » (وأقول : إن استفراغ المقومات الأسلوبية ـ على حد تعبير المؤلف ـ هو الأَوْلى فى هذا المقام بالرعاية من أى اعتبار آخر عداه ، هذا إذا كان المؤلف وفيا لمنهجه الذى قدمه طواعية ، وتصدى للتبشير به ، مفضلا إياه على كل منهج سواه) « لأن غايتنا الأوليّة فى هذا المقام هى إيضاح مبدأ « النموذج » فى حد ذاته بغية الإقناع بفعاليته التحليلية أكثر من استقصاء مردوده النوعى فى هذا السياق المخصوص » (وأقول : إن الإقناع « بفعالية النموذج التحليلية » لها طريق مقنع واحد ليس غير ، هو « استقصاء مردوده النوعى فى سياق مخصوص ») « ذلك أن عملنا هذا وإن بدا على نهج الشرح التطبيقى ـ فإنه خادم للمنطق النظرى إذ يرمى إلى إرساء أسس « أسلوبية النماذج » كما أسلفنا » (وأقول : إنه لا يرسى أسس « أسلوبية النماذج » كالتحليل المستقصى للنماذج ذاتها ، وإلا بقى الأساس مخلخلا لا ينهض عليه بناء مقنع) ـ النص فى ص ٨٣ .

إن منهج التناول إذ يقترب من النص ، ويجرى عليه تحليلات « موضعية » ، يكون له من الواقع والأثر ما لا يكون له إذ يستغرق فى أمور « تنظيرية » . والمحك الذى ينبغى أن تختبر عليه « الفعالية » العظمى للمنهج الجديد هو مقارنته بمنهج آخر عند نقطة « تطبيقية » بعينها . وأنا لا أزعم ـ مثلا ـ أن مبحث « الالتفات » قد استوفى فى البلاغة التقليدية بمثل ما استوفى به فى كلام المؤلف على « الانتقال من قناة من قنوات الأداء إلى قناة أخرى » . وكان عليه (وقد استخدم مصطلح « الالتفات » فى بعض المراحل) أن يرينا ـ على سبيل الحصر ـ النقاط التى تحسم الموقف لصالح المنهج الجديد (ولكنه لم يفعل !) ؛ يقول : « فأول الحقول الخصبية فى بحث خاصية التضافر واستنباط مستنداتها التشكيلية تحليل مواقع الانتقال من استخدام قناة أدائية إلى أخرى ، وهى مواضع من « الالتفات » تنشأ فيها علاقة وشيجة بين تسخير الأدوات اللغوية ، وتصريف الطاقات الإبداعية ، على منازل القول الشعرى ، فهذا العمل كفيل باستخراج عقد التضافر التى هى « قفلات » ، المفاصل تشبه « المرافق » فهى كضفائر توزيع الأجزاء فى حنايا الكل المتكتل » (ص ٨٣) .

لقد وصف المؤلف قصيدة « ولد الهدى » منذ بداية هذا الفصل بأنها « رائعة ولد الهدى » ، ثم تناولها بمنهجه الصارم ، وقد أوقعه ذلك ـ أحيانا ـ فى ضائقة حقيقية ؛ فحين لم تف القصيدة ـ فى بعض جوانبها ـ بمتطلبات منهجه الصارم راح يتلمس المسوغات لما يند عن القاعدة ؛ فهذا بيت لا يجد له مكانا فى السياق المتسق فيقول عنه إنه « واسطة العقد بين أطراف متناظرة » (ص ٨٨) ، وهذا بيت يعد خروجه عن الاطراد « من بدائع التضافر » (ص ٩٠) ، وهكذا ! . وقد يتحول المنهج بذلك إلى أداة تبريرية فى يد الناقد ؛ الأمر الذى يتناقض مع طبيعته ذاتها ؛ تلك الطبيعة التى قررها المؤلف فى الفصول الأولى من الكتاب .

والمؤلف نفسه يحس أن منهج تناوله قد يبلغ حدا « يزعج الشعر وأهل الشعر » (ص ٩٢) ـ وهل لى أن أقول أيضا : يزعج النقد وأهل النقد ؟ ـ وذلك حين يتحول تحليل الإبداع الشعرى إلى معادلة جبرية تقول :

أ س^{2} + ب س + جـ = ٠

حقا ، هل يفيد ساكن المنزل شيئا أن يعلم نوع النِّسَب والأبعاد التى يقوم عليها منزله ؟ أو أن الذى يفيده أن يقيم فيه على نحو مريح ، ويتحرك فيه على نحو مريح ، ويحس ـ من واقع استخدامه المرافق المتاحة فيه ـ أنه يفى بحاجاته ؟

لا شبهة عندى فى أن وضوح لغة النقد الأدبى هى جوهره ، وذلك لأنها سر نجاحه ؛ إذ سر نجاحه نفاذه إلى عقول الآخرين ونفوسهم . وحين تصبح هذه اللغة غامضة على أمثالى (ممن يدعون التخصص فى النقد

الأدبى) يكون ثمة خلل ما ، فى مكان ما ، يحتاج إلى إصلاح . وهب أن الخلل حاصل فى أذهان القراء ، من أمثالى ، فذلك لا يفيد قضية المؤلف شيئا ؛ وما نفع مغنٍ بلغ من الحذاقة حدا جعله أعلى من مستوى سامعيه فانفضوا عنه ؟! يقول المؤلف (وأقول : أرجو أن تجهد معى لتفهم مرامى الكلام !) : **« وحيث بينّا أن المقطع بجملته (٢٥ - ٩٣) قد جاء ثمرة تحفز تصاعدى (٧ - ٧ - ١٠ - ٦٨) تراوحت فيه القناتان حتى امتلأ المدد الشعرى فجاء الإيقاع الإبداعى فيه بالغا تمامه فإن حركة الامتلاء قد تكاثفت فى صلبه فترقى الإلهام الفنى على مدى أبيات خمسة (٢٥ - ٢٩) ثم تحفز الإيحاء الإبداعى فتوترت أنغامه وتفجرت صياغاته فانثالت طاقته الشعرية منعتقة من تأهبها ولم يرتخ توهجها الانفجارى إلا بعد أن أكمل حلقة دائرية أفرزت ١٤ بيتا هى رأس المحور ، وذروة السنم ، بل هى القمة وقد تضاعفت فتضافرت وجىء بها لوحة للفظ الشعرى النّاهل من معين أهل « الحضرة »** (ص ٩٤/٩٣) .

ومع ذلك كله يجىء ختام هذا الفصل - وموضوعه تحليل نحوى لبعض الأبنية فى القصيدة - صافيا ، دالاً على ذهن نشط . وهو يظل كذلك ما بقيت لغته واضحة ، فإذا شابها الغموض (وهذا يحدث أحيانا) قل أثرها المفيد بمقدار ما يشوبها من غموض (انظر من ص ٩٣ إلى آخر الفصل) .

ويعود المؤلف فى الفصل الخامس - وعنوانه : « الأدب العربى ومقولة الأجناس الأدبية - نموذج السيرة الذاتية فى كتاب « الأيام » - إلى شرح منهجه النقدى ، وذلك فى حديث طويل يستغرق قرابة نصف الفصل ، وهذا يكشف - من جديد - عيب الأبحاث المستقلة حين تجمع فى هيئة كتاب دون إجراء التعديلات الضرورية التى يحتمها « منطق » الكتاب . وفى غضون الحديث النظرى يقدم المؤلف - من جديد أيضا - منهج التناول الذى يرتضيه ، وهو منهج « علم النفس اللغوى » الذى يختلف - عنده - عن منهج « النقد النفسى » . يقول : « أما ما ندعو إليه فإنه ينطلق من نص الخطاب الأدبى ويعود إليه بعد أن يكون قد طاف مستكشفا صاحب النص من حيث هو محصلة نفسية واجتماعية ليست فى منأى من الحاصرات الاقتصادية والسياسية » (ص ١٠٦) . كذلك يشغله تحديد « الجنس الأدبى » لكتاب « الأيام » ، مستعرضا للوصول إلى ذلك مناهج الدرس الأدبى عند العرب المحدثين ، ومصنفا التراث الأدبى ، وهو مايزال كذلك حتى يستقر - بعد عناء ! - على إدراج الكتاب تحت فن « السيرة الذاتية » . وهو يجتزىء من الكتاب ما يدعم به منهجه ، ولكن الحديث يفضى به إلى نوع من النتائج « التهويمية » التى لا تبعث الطمأنينة فى نفس القارىء ؛ ذلك القارىء الذى يصبو إلى أن يكون النقد الأدبى كيانا صلبا يعتمد على حقائق لغوية - أو حتى « نفسية » - يقينية . وكيف تطمئن النفس - مثلا - إلى أن صفير الصّاد يجلب إليها لونا متموجا « داكنا » على حين أن صفير السّين يجلب إليها لونا « فاقعا مسترخيا » ؟ فأى نقد « أدبى » ، « منهجى » هذا ؟! يقول المؤلف : « فجاء اللفظ متموجا كتموج الألوان على ريشة الفنان الراسم : داكنا فى الاستعلاء الصفيرى مع (صاحبنا) ففاقعا مسترخيا مع صفير (المقسّم والنفس والسعادة) (ص ١٢٧/١٢٦) .

لم يقتنع هذا الفصل بأن ما فيه من تحليل « نفسى لغوى » يتجاوز كثيرا حدود ما هو معروف من جعل « النص الأدبى » « وثيقة نفسية » ، ولم يقتنع - كذلك - بأن ثمة فروقا جوهرية بين « علم النفس اللغوى » ، و« علم النفس الأدبى » تجعل من الأول « منهجا جديدا » . ومع ذلك - وكالعادة ! - جاءت العبارة الخاتمة للفصل عبارة جميلة جدا ، كما جاءت « الببليوجرافيا » الملحقة بالكتاب مفيدة جدا . تقول الكلمات الختامية : « أفلا يكون منتهى الإبداع أنه كان يكتب الأدب وفى أدبه النقد ، ويكتب النقد وصياغة نقده أدب ، فلما كتب الأيام التقت الجداول على مصب أزاح الحدود وهتك الحواجز فامتزجت الأجناس فجاءت « الأيام » ثوبها السيرة وقوامها الأدب ومهجتها النقد وأما لفظها فمن صياغة الشعر » (ص ١٣٤) .

إن كتاب « النقد والحداثة - مع دليل ببليوجرافى » لعبد السلام المسدى صورة حديثة لفكر صاحبه الذى يعتنقه ، ويدافع عنه بجرأة واستبسال . وأتوقع أن يكون حلقة فى حلقات إنتاجه المستمر . لقد أعطانا تاريخ ميلاده على أحد أغلفة كتبه - ١٩٤٥ - فبث فى النفس الأمل بأن أمامه - وفقه الله ، وأعطاه الصحة ، وأطال عمره - مضمارا طويلا واسعا ، يعمق فيه الضحل ، ويوسّع الضيق ، ويوضح الغامض ؛ ذلك أن حاجة النقد العربى الحديث إلى جهود أمثاله حاجة ملحة ، وجلاء الصدأ المتراكم عن « منهج الدرس الأدبى الحديث » منوط به وبأمثاله من العاملين الجادين .

قضى الله أن كل منحاز لمنهج من مناهج التناول يتحمس له حماسة تبرزه وكأنه المنهج الصالح الوحيد ، وقد يكون هذا مفيدا لأنه يدعو الإنسان إلى تقديم كل ما لديه ؛ ومن هنا فإن حماسة عبد السلام المسدى البالغة لاتجاهه أمر طبيعى ، ومفهوم ، ومقدر . وينبغى أن نتذكر - أيضا - أن هذا كان الحال نفسه حين تصدى طه حسين لمناهج الدرس الأدبى التى كانت سائدة على عهده ، وبشر بمنهجه « الجديد » ، وحين تصدى العقاد والمازنى لتصحيح المفاهيم ، بل « لتحطيم الأصنام » - على حد قولهما فى « الديوان » - وإرساء قواعد المفهوم الجديد لمعنى الشعر على منهج التفكير « الرومانسى » ! وقد يكون من الملائم حين تتجاذبنا « المناهج » ذات اليمين ، وذات الشمال ، فى أمر « القدم » و« الحداثة » ، أن نعيد إلى الأذهان العبارات الآتية التى وردت فى كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة : « ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره . بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين ، وأعطيت كلاً حظه ، ووفرت عليه حقه . . . ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولاخص به قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده فى كل دهر ، وجعل كل قديم حديثا فى عصره . . . فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين . . . ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منهم ، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا . . . فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ، ولاحداثة سنه كما أن الردىء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه » .

التفكير البلاغي عند العرب
أسسه وتطوره
إلى القرن السادس
"مشروع قراءة"

تأليف: حمادى صمود

عرض ومناقشة: رجاء عيد

أما الجهد فواضح ؛ فرحلة الكتاب عبر قرون شاهدت ولادة « البلاغة » وما يصاحبها من مخاضات فكرية ، تتلاقى وتتباعد ، وتأتلف وتختلف .

وأما النظر الثاقب فيقظ ومدقق ؛ فالرصد الواعي لما جدّ من تغيرات ، وما انبثق من تحولات ، احتاج إلى حسن تبصر ، وحسن أناة .

وأما الاستيعاب المتمكن لمنحنيات التضج ، ومنعرجات الاكتمال ، فإنه معلم متميز من معالم هذه الدراسة ، وإن كان تواضع صاحبها دعاه إلى أن يلحق بالعنوان الأساسى جملته الجانبية « مشروع قراءة » .

فلنحاول متابعة رحلته الشاقة المشوقة ، ولنلحظ ــ معه أو عليه ــ مسار سفرته الجادة والدؤوب .

ارتكز المؤلف على الجانب التاريخي ، محاولا ــ فى الوقت نفسه ــ « المزاوجة بين النظرة التاريخية التطورية ، والنظرة الآنية التأليفية » (ص ١٢) . ومن الملاحظ أنه لم يلتزم بمنهجه فى القسم المخصص لدراسة « الجاحظ » ، وخرج عن تقسيمه ــ مرة أخرى ــ عند تحديد البداية الحاسمة لفترة ما بعد « الجاحظ » . وتعليل المؤلف لذلك الخروج فى كلتا المرتين يبدو غير مقنع ؛ ففى الخروج الأول يكون تعليله بأن « الجاحظ » « وضع الأسس الكبرى للتفكير البلاغى » ، وفى الثانى يكون السبب ظهور كتاب « البديع » لابن المعتز .

وقد جره ذلك ــ كما سيتضح ــ لبعض الاضطرابات المنهجية التى سنعرض لها ؛ فقد دفعه انشغاله الشديد ــ كما وكيفا ــ بالجاحظ إلى الجور على قسمته الثلاثية المتمثلة فى :

١ - ما قبل الجاحظ .
٢ - الحدث الجاحظى .
٣ - ما بعد الجاحظ .

أما القسم الأول المخصص للبلاغة قبل « الجاحظ » فهو صورة شبه مكرورة لما تداوله ــ حتى الإسراف ــ المؤلفون من قدماء ومحدثين . فقد ناقش المؤلف فى مبحثه لعوامل النشأة العناصر التالية :

(أ) الشعر ومكانته عند العرب (ص ٢٣) ؛ وهو فيه يكرر أخبارا متوارثة تتعاورها كتب لا تدقق الأخبار ؛ وعلى افتراض صحتها فهى شذرات لا تتقدم بمبحثه ، كرواية تحكيم « أم جندب » بين زوجها امرىء القيس وعلقمة (ص ٢٥) ، وتحكيم « النابغة » ــ المشكوك فيه كغيره ــ بين « الأعشى » و« الخنساء » ، وكذلك اهتمامه بالقصص المتداول حول جهد الشعراء فى صنعة شعرهم (٢٧ ــ ٢٨) وبتعليق « حسان » على قول ولده « كأنه ثوب جرة » (ص ٢٩) ، وحديثه عن نقد اللغويين (ص ٣٠ ــ ٣١ ــ ٣٢) .

(ب) وكذلك الأمر فى حديثه عن « القرآن » ، حيث يعيد ما تكرر عن أثر القرآن فى علوم العربية ، كقوله : « .. وبالفعل فستقوم حول القرآن ومنه حركة نشيطة » ، ومثل « وسيكون الأصل فى تبلور العديد من العلوم الإسلامية التى نعرفها اليوم » (٣٤) ، وكما فى جزمه فى مقولته : « كان المتكلمون هم المهيأون تاريخيا للدفاع عن الإسلام .. » (٣٦ - ٣٧ - ٣٨) . وما توصل إليه المؤلف من أثر « القرآن » أمر مشهور ومكرور كما فى قوله : « ربط مباحث البلاغة بغائية قصوى فى فهم النص القرآنى » ، ونزعم أن ذلك سيستمر طويلا ، متجاوزا هذه الفترة التى يناقشها .

(ج) وكذلك الحال فى حديثه عن تقعيد اللغة (٤٦) ؛ فلم يتجاوز السرد التاريخى ، مع إشارات لبعض الإضافات الهامشية لما هو معروف فى تلك القضية ؛ حيث ربط بعض الجهود اللغوية فى إدراك أن « الكلام ذو خصائص بنيوية وفنية » . وهو فى مساق بحثه نذكر له انتباهه إلى ترسخ جذور علم المعانى السياقى لدى اللغويين ، واهتمامهم بعوارض الملفوظ وهيئاته ، والتفطن إلى تعدد عناصر الدلالة ، ونيابة بعضها عن بعض ، وبزوغ مصطلح « السياق » ، وأن ذلك كان مدعاة إلى إعادة النظر تجاه العلاقة بين البلاغة واللغة . وكان المؤلف موفقا فى تأكيد ذلك الارتباط الحميم الذى تغرب طرفاه — ومايزالان — فى كثير من المباحث البلاغية .

(د) وحديث الباحث عن « الحاجة إلى التعلم والتعليم » يظل عاما لا يتقدم بموضوعه ؛ وهو نفسه يقول — فى نهاية مطافه — : ونستطيع أن نقول — رغم قلة معلوماتنا عن هذا الموضوع — .. » ولكن ما استطاع أن يقوله ظل شاحبا مبعثرا .

(هـ) وكذلك الشأن فى حديثه عن « المؤثرات الأجنبية » ؛ فهو يتكىء على ما تكرر حول أثر كتابى « الخطابة والشعر » ، وما تردد حول الترجمة ، ومع تكراره لما هو متداول تظل الأسئلة التى أثارها بلا جواب ، كقوله (٧٠) : « .. فكيف حصلت للجاحظ هذه المعلومات الدقيقة عن أرسطو ؟ .. ومن أين ؟ ... وهل عرف ... ؟ أم أنه اطلع .. ؟ » ، ثم يجيب : « ليس فى وسعنا أن نجيب على هذه التساؤلات » .

ومما يؤكد اقتناعنا بعدم أهمية ما تناوله فى هذا الجزء ، قوله كذلك : « .. البحث عن مظاهر التأثر لا يكفى لمعرفة مدى ذلك التأثر .. خاصة أن الإشارة تبقى محدودة » . ومن هنا لا يجد المؤلف مناصا من الانصراف عن ذلك كله ، فيقول (٧٤) : « لذلك أخذ هذا البحث وجهة أخرى » .

إن معالجة ما أسماه المؤلف « المادة البلاغية » فى فترة النشأة يشوبها اضطراب واضح ؛ فهو يبدأ بالحديث عن « مجاز القرآن » لأبى عبيدة ، وسرعان ما يدعه ، مهتما بكتابين آخرين هما : « الكتاب » لسيبويه ، و« معانى القرآن » للفراء . وإن حيرة تتلبس القارىء تجاه اضطراب المؤلف نحو « مجاز القرآن » لأبى عبيدة ، بالنسبة لموقفه من الكتابين الآخرين . فالمؤلف يبدأ بعرض اختلاف الدارسين حول ماهيته ، ويحدد أسباب هذا الاختلاف بأن أساسها « كامن فى خصائصه .. فموضوعه قرآنى ، ومنهجه لغوى ، وعنوانه والداعى إلى تأليفه بلاغيان » . ولا بأس ؛ فهو يعود قائلا : ولا يهمنا من كل هذا إلا البحث عن صلة هذا الكتاب بالبلاغة . (ص ٩٠)

ويخرج المؤلف بعدد من الملاحظ . وهذه الملاحظ لا تدفعه — كما فعل — إلى سرعة الانطلاق إلى « سيبويه » و« الفراء » ؛ بل إن تلك الملاحظ تكاد تنطق بأحقية الكتاب فى أن ينال — حسب المنهج المتبع — العناية الكافية . ومن ذلك قوله فى ملاحظه :

١ - « إن الداعى إلى تأليف الكتاب بإجماع المصادر يقوى الظن بأن مضمونه بلاغى صرف » . (٩٠)

٢ - « إن الظرف الحاف بالتأليف من شأنه أن يهيىء الكتاب لأن يكون من أول المباحث العربية فى قضية الصورة الفنية » (٩١) .

٣ - « إن جملة (المجازات) المذكورة هى عوارض تحدث فى التركيب ، أدرجت فى وقت متأخر ضمن فن البلاغة المخصص للمعانى » . (٩١)

٤ - « ... (مجاز القرآن) لم يحو من المعطيات البلاغية أكثر مما حوت كتب اللغة الأخرى » . (٩٨)

والمؤلف — فى سبيل إسراعه نحو صاحبه الجاحظ — يوطىء له بخسف شديد لما قبله من مباحث أخرى ؛ وستدفعه حماسته — كما سيتضح — ليمر سريعا على ما بعد الجاحظ أيضا ؛ فهو يرى أن النشاط البلاغى — قبل الجاحظ — يبدو مشتتا ، ولا ينبثق من تفكير مطرد ، وأن ذلك كله مجرد مادة خام تنتظر من يجمعها . ولا بأس بذلك كله ؛ ولكن البأس — فيما نرى — فى اقتناع المؤلف الزائد بأن « الجاحظ » هو البلاغى « المنتظر » ، أو حسب قوله (١٣٤) : « .. فى نظرنا دور الطور الموالى الذى يتربع الجاحظ بمفرده على عرشه » .

ولنناقش الآن ما استغرق البحث ، واستنفد جهد الباحث ، فيما أسماه « الحدث الجاحظى » .

ونشير فى البدء إلى أسف الباحث لعدم وجود مؤلف مستقل يتناول نشاط « الجاحظ » البلاغى ؛ فهناك — فيما نعلم — دراسات ترفع عنه الأسف .

وتبدأ الأمور فى التداخل ، حين يعود المؤلف ليثير مسألة التأثير الأجنبى . وقد عرضنا لرأيه فيما سبق ، ومن ثم لا نجد معنى للضرورة التى يراها فى قوله (١٤١) : « ولا مناص — هنا — من إثارة مسألة التأثر بالفكر الأجنبى التى أجملنا الحديث عنها فى القسم الأول » . و« المناص » الذى يلوذ به هو الجاحظ ذكر التراث الأجنبى وبخاصة اليونانى منه ، مع أن هذا الذكر — كما أورده فى القسم الأول — لم يكن — كما قرر — حجة كافية ، ولكنه — هنا — يريد للجاحظ كل شىء ، فيقول : « ويغلب على الظن أن اطلاع العرب عليه — يقصد التراث اليونانى — كان بمثابة القادح الذى مكن الجاحظ من صياغة تصوره ذلك صياغة نظرية توج بها مجهوده العلمى » .

وتتركز دراسة المؤلف للجاحظ فى نقاط نجملها فيما يلى :

(أ) رأى المؤلف أن الجاحظ يمثل (١٤٣) « الحلقة الأولى لحركة ما سمى بالنزعة الموسوعية فى الفكر العربى » ؛ ويرى أنها عند الجاحظ « مؤشر خلق حضارى » ، بينما كانت عنده غير نذير تقهقر وانحطاط » . وواضح هنا مدى التسرع فى إصدار الأحكام .

(ب) يعرض المؤلف لمجموعة « الرسائل » وكتاب « البخلاء » ومع اعترافه بأن المادة البلاغية « قليلة » و« صعبة المنال » فإنه يقول (١٤٨) : « إلا أنها على تواضع حجمها مفيدة » . ولا يتضح من صور هذه الإفادة سوى لقطات سريعة .

(جـ) - ويعرض المؤلف لكتاب « الحيوان » ولكنه ــ أيضا ــ يحمل الكتاب فوق ما يحتمل ؛ فأقوال « الجاحظ » ــ مثلا ــ عن نشأة اللغة وسبل توسعها ، يراها المؤلف . . « عميقة الصلة بمقاييسه الأسلوبية وآرائه البلاغية والنقدية » (١٥٠) . وتكون المحصلة أن خاتمة الرأى عنده ــ أى الجاحظ ــ فى قدرات اللغة وخصائص البيان ألا يخرج استعمالها عن القيم الأخلاقية العربية والإسلامية (١٥٢) ؛ وهو استخلاص مبهم ومستغلق ، يحتاج إلى بيان .

(د) وفى دراسته لمفهوم « البيان » عند الجاحظ ، نذكر له ــ أولا ــ حسن تبصره وهو يعرض لمصطلح « البيان » ؛ إذ يتوصل إلى أنه يتحمل دلالات متعددة حسب السياقات ، حيث يتسع فى إحداها ، ويضيق فى أخراها ؛ كما نذكر تفهمه لأهمية « الوظيفة » التى ألح عليها « الجاحظ » ؛ إذ يرجعها إلى أثر مكانة « النص » الوظيفية فى بنية المجتمع الإسلامى الثقافية ، وأن مكانة الشعر ــ فى التراث ــ لصيقة بقدرته الإجرائية ، ومدى ما يبلغه من تغيير وتبديل . ومن هنا علل المؤلف ــ بناء على ما سبق ــ غيبة مفهوم « الفن للفن فى التراث ؛ لأن النص مهما كانت قيمته فى ذاته يرتبط بغرض ، ويجرى لغاية » (١٩٨) . ويحسن المؤلف ــ كذلك ــ فى تبيان ظاهرة « الإيقاع » وتوظيف الطاقات الصوتية التى يتيحها « السجع » و« الازدواج » ، مشيراً إلى أن « المضايقات التى ضربت حول « السجع » لا علاقة لها أصلا بوظيفته الأدبية والفنية ، وإنما هى أسباب دينية مؤقتة ، أرادت أن تضع حدا لممارسات وثنية لا يقرها الشرع الجديد » .

(هـ) ويذكر للمؤلف ــ أيضا ــ تحليله أنواع الدلالات على المعانى ، وإن كان ينساق فى استطرادات فيناقش ــ مع الجاحظ ــ المفاضلة بين « الصمت والكلام » ، ويحاول ربط المفاضلة ــ ربطا متكلفا ــ بأسباب باطنية حين يراها « تعكس موقفا من فكرة الإمامة ، علمية كانت أو سياسية » ، ولا يسوق من أدلته سوى قوله « والأدلة على ذلك كثيرة » ، ثم لا تعدو « ما ينطق به حال المدافعين عن الصمت » .

وتتوالى استطرادات الباحث فتمتد صفحات لا تخلو من اقتسار ؛ فهو يتحدث ــ مثلا ــ عما أسماه « وظائف الكلام » ، وتكون النتيجة أنها « من أشد القضايا تشعبا ، وأكثرها استعصاء على الضبط فى تراث الجاحظ » (١٨٧) . ويعود مقارنا بين الخطابة اليونانية وما كتبه الفلاسفة المسلمون انطلاقا منها ، وتدفعه المقارنة بالأثر اليونانى الذى فرغ منه ــ كما سبق ــ إلى قوله : « وفى هذا دليل ــ من الوجهة النظرية على الأقل ــ على أن الخطابة العربية وإن اتفقت مع خطابة اليونان من وجوه فإنها تختلف . . . » . وينتقل من « المتن » إلى « الهامش » ليعاود فيه البحث عن وجوه الاتفاق والاختلاف .

ويضطرب الأمر ــ مرة أخرى ــ فيناقش الباحث القضية عند « الجاحظ » ، ليعود قائلا : « ولئن صادفنا عند صاحب (البيان والتبيين) منزعا فى دراسة الخطابة شبيها بمنزع أرسطو ، كتحديد أنواعها ، وضبط ما يلائمها من أساليب . فإن وجه الطرافة . . . » (٢١٤) . وما جاء حول هذه الطرافة يظل غائما . وكذلك الأمر فى حديثه عن مفهوم « الملاءمة » بين المقام والمقال ، حين يبدأ حديثه فى المتن ، ثم ينتقل إلى الهامش للمقارنة بين أرسطو والجاحظ .

(و) إن انسياق المؤلف وراء « الجاحظ » دفعه إلى تناول قضايا لا تتصل ببحثه البلاغى ؛ فقد ناقش قضية « الطبع » عند الجاحظ ، ومع ذلك فإنه ــ كما يقول ـ: « يلاقى صعوبة كبيرة فى إدراك المقصود منه » ، ولكنه لا يجد بأسا فى مناصرة صاحبه الجاحظ بإلقاء اللوم على المفهوم نفسه ، فيقول : « الحق أن الغموض ليس من تقصير المؤلف ــ يقصد الجاحظ ــ فى إيفاء المصطلح حقه من الشرح ، وإنما من احتجاب المفهوم نفسه » . (٢٢١)

ونتساءل : وماذا عن مفهوم « الصنعة » ؟ مادام قد تعرض لمفهوم « الطبع » ولم يصل إلى غاية . هنا نجد المؤلف يترك المتن ، ويلجأ إلى الهامش ، وكأنه يود ألا يراه القارىء ، فيقول : سكتنا عن مفهوم « الصنعة » قصدا ؛ لأن موقف الجاحظ منها لا يجرى على وتيرة واحدة » . (هامش ص ٢٢٢)

(ز) وفى تناوله ما يمثل أساسا مهما من أسس موضوعه وهو قضية « المجاز » عند « الجاحظ » ، نجد عددا من المفارقات والتداخلات ؛ منها : تأكيد أن المقصد ــ عند الجاحظ ــ هو تعليم الناشئة ، على الرغم من غياب ما يثبت هذا المقصد ؛ وعلى افتراضه فما قيمته أصلا ؟ وفيما يقوله المؤلف مايشى بتشتت الأمور ، مثل : « لم يجمع ــ أى الجاحظ ــ هذه المجازات فى أبواب محددة » ، و« لم يضعها فى قالب تعليمى مباشر » ، ومع ذلك فهو يدافع عنه قائلا : « فإن كثرة ما أورده منها ، وتحذيره من مغبة جهلها ، يعتبر مشاركة فى بيان وجوه العرب فى القول ، وإسهاما غير مباشر فى إعانة الناشئة على تعلمها وحذقها » . (٢٣٠)

ولا ندرى ؛ أيحسب للجاحظ أم يحسب عليه ما عرضه المؤلف من موقف « الجاحظ » من الأساليب المجازية ، وأنه « لا مناص من حذقها » لأنها ترتبط بموقف مبدئى فى فكر الجاحظ ، « مؤداه أن قياس المجاز غير مطرد . لذلك وجب التقيد فى ركوبه بالسلف ، والإقدام على « ما أقدموا » عليه ، والإحجام « عما أحجموا » عنه (ص ٢٣٢) إن المؤلف يسوق ذلك كله بلهجة التسليم به ، ولا نقول الافتتان ــ كما هو واضح .

(ح) إن المؤلف يسهب ــ مرة أخرى ــ فى حديثه عن مقام « الخطابة » ، أو يسرف فى تتبعه للجاحظ . إننا نظن أن إشارة وملاحظة يأخذها المؤلف ــ فى هامشه ــ على مؤلف معاصر سواه ــ نظن أنها تنطبق عليه أيضا ؛ فهو يقول فى إشارته تلك : « . . . يكثر المؤلف من الإحالة على كتب الجاحظ ، خاصة « البيان والتبيين » ؛ وذلك مهما كان الجانب المدروس » . (هامش ص ٢٣٣)

وماذا بعد ؟ إن الاحتذاء يعود ، ويكون فى بداية قوله : « والمتتبع لكتاب البيان والتبيين » (ص ٢٣٦) ، ويبدأ التتبع الذى تأفف منه فى إشارته السابقة ، فيناقش ما ناقشه الجاحظ حول :

(أ) الصفات الصوتية التى تستحب فى الخطيب . (٢٣٦)

(ب) آفاق النطق . (٢٣٨)
(جـ) المواجهة . (٢٤٣)

ويكفى أن نشير ــ على عجل ــ إلى نماذج من أقوال المؤلف :

« تصدى الجاحظ للرد . . . » .

« . . لم يدخر جهدا . . وأطنب فى هذا الموضوع إطنابا » .

« وجمع فى مؤلفه أصناف الحجج التى تبرز فضل العصا » .

« وقد تخللت ذلك أخبار وأشعار كثيرة ، شغله جمعها واستقصاؤها عن موضوعه » .

ومع ذلك فالمؤلف لا يجد بأسا من الاستشهاد بكثير منها .

ومن اللافت للنظر أنه يعود ــ مرة أخرى ــ فى مناقشته « حد البلاغة » عند الجاحظ إلى مناقشة التأثير اليونانى . وفى هذه العودة مازال الأمر مضطربا لديه ، كما يتضح فى قوله : « فلسنا واثقين تمام الوثوق من أن « أبا عثمان » أدرك ، أو كان من همه أن يدرك ، كل أوجه الدلالة فى التعريف اليونانى » (ص ٢٥٤) . ثم يرى المؤلف أنه « من غرائب الأمور » أن يقوم « الجاحظ » بتطبيق « صحة التقسيم » ــ كما فى المفهوم اليونانى ــ على الشعر العربى . ثم لا يبدى رأيا فى غرائب الأمور هذه .

(ط) وتتداخل أمور كثيرة ؛ فالمؤلف يعود للحديث عن قضية « اللفظ والمعنى » . وهنا نتحرز إزاء ما ارتآه من أن « الجاحظ » « أسهم فى إقرار الفصل بين الشكل والمضمون » (٢٧٣) . إن هذا الرأى يحتاج ــ كما هو واضح ــ إلى مراجعة . وما أكثر الدراسات المعاصرة التى عالجت مفهوم الجاحظ ــ وسواه ــ لهذه القضية ! وإننا نذكر المؤلف بما جاء فى هامش (ص ١٤٦) الذى يعتمد فيه على الدكتور إحسان عباس ، وما أدركه من تساوق مصطلحى اللفظ والمعنى ، وعدم تناقضهما عند « الجاحظ » وإن كان المؤلف قد عاد فى هامش (٢٦٢) لمرجعه نفسه ويتلجلج القول بين الإثبات والنفى .

(ى) ولقد حاول المؤلف ــ فيما سبق أن أشرنا إليه ــ ربط مفاضلة « الجاحظ » بين « الكلام والصمت » بأسباب سياسية ، وأشرنا إلى تشعب الأمر واضطرابه ، وبالمثل نجده يعود هنا . ويطلب حقا ــ لا نسلم له به ــ وذلك فى قوله : « أليس من حقنا أن نرى فى دفاعه ــ أى الجاحظ ــ عن الفصاحة موقفا سياسيا يدعو إلى تركيز السلطة ــ سلطة الكلمة ــ فى يد الجنس العربى ؟ . . » (٢٧٥) .

إن المؤلف يحاول دفعنا إلى الانسياق وراء « حقه » فى التسليم بذلك ، فيقول ممهدا : « ليس فى مؤلفات الجاحظ ما يحظر هذا التأويل » ، ولكننا قد نرى أنه ليس فيها ما يساعد على استخلاصه مما قاله المؤلف بعد تمهيده ، من أن تأكيد « الجاحظ » أن « المعانى يعرفها العربى والعجمى . . إشارة ضمنية إلى أن الارتباط بالمعنى يقتضى الإقرار بتساوى الحظوظ والأجناس المتعايشة فى دار الإسلام . . بينما تتفاوت تلك الحظوظ بالتركيز على جانب الشكل والصياغة » . (٢٧٥) . إن ذلك يظل استنتاجا باهتا ، ويبتعد عن القضية الأساسية التى طرحت ــ فى مسارات متعددة ــ فى كثير من مؤلفات معاصرة حول نظرية المعنى فى تراثنا البلاغى والنقدى .

وها نحن أولاء فى قسمه الثالث والأخير « البلاغة بعد الجاحظ إلى القرن السادس » . إن المؤلف يعود إلى تتبع ما ألف من كتب ، ويترك تتبع الفكرة ، وملاحقة تنقلاتها الفكرية فى مسارها الزمنى . وقد عرضه ذلك لشيء من التشتت لحق بمنهجه ، كما فى تناوله ــ مثلا ــ كتاب « الشعر والشعراء » لابن قتيبة ، ومع إدراكه ــ كما يقول ــ أن الكتاب « معلم من معالم النقد الأدبى » ، وفى نهاية مطافه ، لا يجد مفرا من القول بأن المادة البلاغية فيه « محدودة لا تتجاوز الإشارات المقتضبة واللمحة السريعة بعيدا عن كل تعمق ، والأحكام تطغى عليها الانطباعية » (٣١٩) . ولكنه ينساق ــ مرة أخرى ــ ليناقش قضية « اللفظ والمعنى » فى مبحث « ابن قتيبة » المعروف حول « أضرب الشعر » . ولا يستطيع الباحث ــ بطبيعة المبحث ــ استخلاص ما يوده ، فيناقش ــ مرة أخرى ــ مصطلح « الطبع » و« التكلف » فى هذه المرة ، وتكون محصلة مناقشاته أن « ابن قتيبة » لم يتعد مارسمه « الجاحظ » .

وينساق المؤلف ــ فى صفحات متوالية ــ ليناقش آراء ابن قتيبة فى نماذج شعرية من وجهة نقدية ؛ فإذا وجد ــ بعد ذلك ــ حديثا عن « التشبيه » عند ابن قتيبة ، أسرع إلى القول بأن « هذا الحديث عن التشبيه « لم يكن مقصودا بالدراسة » (٣٢٦) . ويدرك المؤلف ــ بعد عرضه للكتاب ــ أن جهدا قد ضاع فى التتبع ، أو حسب قوله: «ما عدا هذه الإشارات لا نجد شيئا يستحق الذكر ، وكثيرا ما يشعرنا المؤلف ــ يقصد ابن قتيبة ــ أنه قليل العناية بمسائل البلاغة » . (٣٣٧)

وينتقل المؤلف إلى كتاب « تأويل مشكل القرآن » لابن قتيبة أيضا ، ويعجب ــ فى مقارنته بين الكتابين ــ لضآلة المادة البلاغية فى « الشعر والشعراء » ، ووفرتها فى « تأويل مشكل القرآن » . ولا حاجة به للعجب ؛ فهذا ــ كما هو معروف ــ سبيل وذاك سبيل آخر . وتفسيره ــ من أجل أن يرفع عن نفسه وجه العجب ــ يظل غائما ؛ وذلك فى قوله : « وليس لنا من تفسير إلا أن نقر بأن العامل العقائدى ، والدفاع عن القرآن ، كانا العامل الحاسم الذى اضطر العلماء إلى ضبط القواعد ، وإقامة الحدود ، لغايات عملية عاجلة ، تسد الباب أمام الرأى المدخول ، ومحاولات التشكيك والدس » . (٣٢٧)

ويعرض المؤلف لكتاب « الكامل » للمبرد ، فيردد ماهو معروف ومتداول ، كما فى قوله : « والكامل من نوع المؤلفات التى يصعب إدراجها ضمن فرع من فروع الاختصاصات اللغوية والأدبية . . فهو جامع لأشتات من العلوم والمعارف » (٣٥٠)

ومع ذلك فقد حاول المؤلف تلمس « خطرات نقدية وبلاغية » ، فلم تتجاوز هذه الخطرات ــ حسب قوله : « أول من ذكر مصطلح البلاغة فى عنوان رسالة من رسائله » ، ومثل : « لعل طرافة المبرد تكمن فى علمه الدقيق بالشعر » ، ومثل : « مواطن الطرافة مساهمته فى أضرب الخبر من جهة ، والتشبيه من جهة أخرى » ، ومثل : « كما أن مساهمته لا تخلو من طرافة منهجية » ، وإن كنا نذكر للمؤلف وهو يعرض لقول « المبرد » : « وأحسن الشعر ما أصاب الحقيقة » ــ نذكر تحليله أسباب عزوف كثير من النقاد العرب عن تفسير « الحقيقة » ، حيث يعزو ذلك إلى « مباشرتهم الظاهرة من وجهة نظر ضيقة ،

تغلب علاقة الأثر بالعالم الخارجي على علاقته بوجدان قائله (٣٥٥) ، كما نذكر أنه ناقش ـ بذكاء وتبصر ـ النتائج السلبية التى ستفرزها هذه النظرة .

وفى تناوله كتاب « البديع » لابن المعتز ، يناقش عددا من القضايا ؛ منها : تأثر ابن المعتز بمن سبقه ، ومفهوم « الجمع » و « التأليف » ؛ ومنها : تبويب الكتاب الداخلى والخارجى ؛ ومنها : ارتباط مفهوم البلاغة بخصائص النص وبنيته . ونعتذر ـ أولا ـ للقارىء حين نشير ـ على عجل ـ إلى كتابنا « المذهب البديعى فى الشعر والنقد » ، على المؤلف ينظر إلى نقاط أخرى تعرضنا لها ، ولذلك نترك ـ مسرعين ـ كتاب « ابن المعتز » ، مع الاعتذار مرة أخرى .

انتقل المؤلف نقلة أخرى ، لعلها ـ فى رأينا ـ تمثل تركيزا ـ كان مطلوبا ـ حتى تتضح مسارات الخطوط ، وحتى تتحدد رؤية مقننة لقضايا التفكير البلاغى . ودليلنا على ما نقول ما أدركه المؤلف أخيرا من « صعوبة مواصلة المنهج » (٣٩١) ؛ ومن هنا اضطر إلى تغيير المسار ، وحسنا فعل . وهو ـ من ثم ـ يقول : « فرأينا تجنبا للمطبات .. أن نشق المادة شقا عموديا » (٣٩١) ، ومع ذلك فقد اختلطت بعض الأمور ؛ فقد اقترح تبنى مقياسين رئيسيين فيما سيتناوله ، ولكنه يضطر إلى التراجع قائلا : « نشير إلى صعوبة الالتزام بحدود المحاور التى افترضناها ، وصعوبة درسها منفصلة عن بعضها ، وهذا سيؤدى إلى شىء من التكرار لامناص منه » . (٣٩٣)

وربما يسمح لنا المؤلف باقتراح إعادة النظر فى الأمر جميعه ؛ فلعله لو عكس النهج لكان فى ذلك منجاة من ذلك كله ؛ بمعنى أن يتبادل موقعه التخطيطى ـ فى هذا القسم ـ مع القسمين الأولين ؛ فلعل ذلك يتيح له تتبع جذور الفكرة بصورة مجملة ، ثم يعود ـ فى هذا القسم الثالث ، بعد نمائها وتطورها ـ إلى تحليلها ورصدها ، وتحديد المفارق والمشابه الخ .

ومهما يكن من أمر فإن المؤلف ـ فى هذا القسم الأخير ـ يتملك قدرة تحليلية واضحة ، أتاحت له تمثل الفكر البلاغى فى ظروفه التاريخية والثقافية ، وهيأت له تمثل المباحث البلاغية التى اكتمل نماؤها ، فاستطاع معالجة قضاياها بصبر وأناة .

ففى تناوله لقضية المصطلح ، فيما يخص مشكلة « الحقيقة والمجاز » ، استطاع أن يستكشف وسط غابات كثيفة محاولات البحث عن « مقياس » تكون درجة الفن فيه صفرا ، حتى يمكن دراسة مميزات « لغة الأدب » على بقية أشكال التعبير فى اللغة . (ص ٤٠٣).وفى تعرضه لكتاب « الحروف » للفارابى يتوصل إلى أهم المحاور المستقطبة لموضوع « الحقيقة والمجاز » عند الفارابى ، من حيث الانتقال من طور « استقرار الألفاظ على المعانى » إلى « طور النسخ والتجوز فى العبارة بالألفاظ » (٤٠٤) . ثم يتتبع القضية عند « عبد القاهر » بحسبانه من أبرز من عدوا المجاز مندرجا فى علم دلالات اللغة (٤١٣) ، ومن ثم كان اهتمامه بدراسة التركيب اللغوى ، حيث لا تنفصل الصورة الفنية عن السياق ، بضرورة تفاعل عناصر اللغة عندما ينتظمها الكلام .

إن تحليل المؤلف لتصور البلاغيين أسبقية الحقيقة على المجاز يمثل إشراقا ذهنيا واضحا ؛ فهو يرجعه إلى تجنب البلاغيين بحث الفهم الأفقى المسطح لتطور اللغة ، وأن القول بهذه الأسبقية يتيح ـ فى رأيهم ـ إمكان التولد الذاتى ؛ فما دام « الرصيد ثابتا » فإن « التأليف لا نهائى » . كذلك الأمر فيما يخص دوافع التعبير بالمجاز من حيث التوق إلى تكسير طوق اللغة ، لاستكشاف أغوار النفس ، ومحاولة الإبانة عما يعتمل فى باطنها . ومن هنا تتأكد إشارة المؤلف إلى أن العلاقة باللغة لا تمثل حالة استرخاء وتصالح ، بقدر ما هى علاقة توتر بين الشعور والكلمة .

ومع إقرارنا بوضاءة تناول المؤلف لقضية « الحقيقة والمجاز » ، ومناقشته لتفاعل مستويات اللغة ، الذى تختلط بموجبه حدود الجانبين ـ مع وضاءة ذلك كله ، فإن الأمر يضطرب فى تناوله لثنائية « الفصاحة والبلاغة » ، حين يهتم اهتماما زائدا بأبى هلال العسكرى فى كتابه « الصناعتين » ، ولا يصل من ذلك إلى نتيجة . فالمؤلف قد بدأ بتجنب الانطلاق رأسا من مسألة « اللفظ والمعنى » ، ولكنه يضطر إلى ملاحظة ثنائية اللفظ والمعنى عند العسكرى . وما كان من الممكن أن يتحقق ما جاء فى قوله : « فقد كنا ننتظر أن يربطها ـ العسكرى ـ ببحثه فى معنى الفصاحة والبلاغة ، لكنه باشرها كمسألة مستقلة » (٤٣٨) . ومن هنا يضطر المؤلف إلى الرد على العسكرى من مدخل قضية « اللفظ والمعنى » ، مشيرا إلى اعتماده على « ابن قتيبة » ، وكيف عول « العسكرى » على النقل والتقليد . ثم ينطلق للدفاع عن « الجاحظ » وموقفه من « اللفظ » ، رادًّا القضية ـ مرة أخرى ـ إلى الصراع بين العنصرين : العربى والأعجمى . (٤٣٩)

إن التداخل بين مصطلحى « الفصاحة والبلاغة » من جهة ، و « اللفظ والمعنى » من جهة أخرى ، يظل عالقا بكثير من القضايا . ولا نكران لصلات بين ذلك كله ، ولكن المشكلة تكمن فى هذا التداخل الذى لا تبرز فيه الحدود ولا تتمايز المصطلحات . فالمؤلف ـ على سبيل المثال ـ فى بحثه مصطلح « الفصاحة » عند « ابن سنان الخفاجى » فى كتابه « سر الفصاحة » يؤكد استعاضه لاضطراب الأمور عند البلاغيين ، ويرى الكتاب « أنصع شهادة عن المآزق التى وقع فيها علماء البلاغة ، نتيجة فصلهم بين الألفاظ والمعانى ، وإرادة الانتصار لهذا الشق أو ذاك » (٤٤١) . ومع تأجيله الحكم على « الخفاجى » حتى ينتهى من مناقشة آرائه ، فإننا نفاجأ باعتماده على آراء « ابن الأثير » وما قدمه من اعتراضات . ولا ندرى الحكمة فى اعتماد مآخذ « ابن الأثير » ، أو فى عدم إفراده له . وابن الأثير ـ كما هو معروف ـ له تميز خاص ، ويكفى أن نشير إلى ما أثاره كتابه فيما كتبه « الصفدى » فى مؤلفه « نصرة الثائر على المثل السائر » ، وفيما كتبه ابن أبى الحديد فى مؤلفه « الفلك الدائر على المثل السائر » .

ومع ذلك فإن النتائج التى توصل إليها المؤلف من رحلته مع « سر الفصاحة » تشير إلى رحلة غير موفقة ، كما فى قوله : « ونعتقد أن تورط الخفاجى يرجع ... » (٤٤٨) ، وفى قوله : « .. تذبذب الخفاجى واشتباه الطرق أمامه ... » (٤٥٤).وفى قوله : « ولا تقف مظاهر التردد والالتباس عند حدود ما ذكرنا ، فهناك نصوص أخرى أخطر فى الدلالة على التناقض » (٤٥٥).وفى قوله : « ولا نبالغ إن قلنا إن الخفاجى ضحية من ضحايا منهج « قدامة » فى التأليف

(٤٥٧) ، وفى قولـه : « وضيق فهم الخفاجى بل سوء فهمه .". » (٤٥٨) . ويعود المؤلف فى نهاية مطافه مع « الخفاجى » ليرى « بالجملة » أن « سر الفصاحة » هو أكثر المحاولات إغراقا فى الانتصار للفظ ؛ ومع ذلك يقول فى تتمة كلامه : « إلا أنه من جهة محتواه حجة قاطعة لترابط الألفاظ والمعانى ، وتداخل ميدانى الفصاحة والبلاغة » . (٤٦٠)

ويتمكن المؤلف ـ بعد ذلك ـ من الإمساك بخيوط قضاياه ، ويحسن تتبع مساراتها . ولعل من أبرز ما عالجه ـ فيما تبقى من مؤلفه ـ قضية « النظم » ، حيث استطاع ـ تتبعا واستقصاء ـ دراسة التطور فى « فرض فكرة النظم كأساس منهجى فى تحديد خصائص النص القرآنى البيانية » . وهو فى ذلك كله يتتبع جذور النظرية وملاحقتها عند « الجبائى » و « الباقلانى » و « القاضى عبد الجبار » ، حتى اكتمل بناؤها عند « عبد القاهر الجرجانى » . وقد خلص ـ فى نهاية تتبعه ـ إلى أنها « تقوم على أسس لغوية متطورة ، قوامها التمييز بين اللغة والكلام تمييزا يضاهى فى دقته واستحكام نتائجه ما وصل إليه علم اللسانيات الحديثة .(٥٠٠)

ومن الواضح ـ فى هذا القسم على وجه الخصوص ـ إفادة المؤلف من الدراسات اللغوية المعاصرة ، كما فى تحليله للمقصود بمعانى النحو ، وكما فى معالجته لمصطلحات « الوجوه » و « الفروق » و « الموضع » ، وكما فى تناوله لمفهوم البنية العميقة ، وكيف تتحول إلى « جملة من البنى اللغوية السطحية ، تتعلق كل واحدة منها بخاصية معنوية ، تنضاف إلى الأصل ، وتوافق ظروفا مقالية معينة » . (٥١٥)

وبعد ـ ففى نهاية المطاف ـ ما زال المؤلف مفتونا بصاحبه الجاحظ ، فيقول (صفحة ٦٠٠) : « ويمكن القول بأن التراث البلاغى بكامله ، بقى يعيش فى تصور أسباب البلاغة على النهجين اللذين رسمها الجاحظ فى مؤلفاته ، وهما الأساليب والمجازات ، وكل ما يدخل ضمن ما سماه « المعرض الحسن » من ناحية ، والنظم من ناحية أخرى » .

رسائل جامعية

يعرض باب « رسائل جامعية » فى هذا العدد الرسالة التى تقدم بها الباحث صفوت عبد الله عبد الرحيم بعنوان « آراء حازم القرطاجنى النقدية والجمالية فى ضوء التأثيرات اليونانية » وقد نال الباحث عن هذه الدراسة درجة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة المنيا .

عرض لرسالة الدكتوراة التى تقدم بها
الباحث صفوت عبد الله عبد الرحيم إلى جامعة المنيا

لقد كانت المحاولات النقدية التى سبقت حازما القرطاجنى إلى التنظير ــ على قلتها فى النقد العربى ــ تفتقد الإحكام والدقة فى البدايات الأولى منها ، وتفتقد الانتصار لها والاقتداء بها ، تطويرا ورقيا فى مجملها . ومن هنا فإن حازما ــ وإن لم يتح لكتابه « منهاج البلغاء » من بعده ناقد يستطيع أن ينمّى هذا الاتجاه ، وينتصر ـ له قد أتيح له ــ من قبله ــ فسحة من الزمن ، مكنته من تمثل المحاولات السابقة عليه فى النقد الغربى من جانب ، ومكنته من الاطلاع على تراث يونانى أكثر وضوحا وأيسر فهما ، بعد اكتمال الشروح الإسلامية على كتب أرسطو فى القرنين الخامس والسادس الهجريين ، عند ابن سينا (ت ٤٢٨ هـ) وابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) ، من جانب آخر . ومن ثم فقد جاء كتابه محاولة تنظيرية تتميز بالوعى . وقد حاولت الدراسة التى نعرض لها ، وهى رسالة للدكتوراه ، تقدم بها الباحث صفوت عبد الله عبد الرحيم إلى كلية الآداب بالمنيا ، تحت إشراف الأستاذ الدكتور عبد الحليم إبراهيم بعنوان « آراء حازم القرطاجنى النقدية والجمالية فى ضوء التأثيرات اليونانية » أقول حاولت هذه الدراسة أن تتبين دلائل هذا الوعى من خلال الربط بين جهد حازم من جانب ، وجهود الفلاسفة المسلمين شراح أرسطو ، وأرسطو نفسه ، من جانب آخر ، وذلك بالنظر إلى الجهود النقدية العربية السابقة ، حتى يمكن تبين آثار الفكر اليونانى على النظر النقدى عند حازم .

ومن هنا فقد بدأت الدراسة بتمهيد يتناول ثلاث نقاط ؛ تعالج النقطة الأولى منها قضية الاتصال الثقافى بين العرب واليونان ، لتنتهى إلى أن أهم طرق هذا الاتصال فى المشرق يتمثل فى المحاورات الشفوية بين العرب والسريان ، وأن أهمها فى الأندلس هو الأصول التى جاءت من طريق غير طريق المشرق ، كصقلية ، لتصبح جزءا من مكونات المنطقة الثقافية قبل دخول الإسلام إلى الأندلس . ويرى هذا الجانب من التمهيد أيضا أن العرب قد فهموا التراث الأرسطى فى مجمله إلا قليلا ؛ وذلك راجع إلى الحذر الذى فرضته العقيدة الإسلامية على التراث الوثنى ، وإلى الوسائط التى نقلت هذا الفكر ؛ وأن هذا القليل يظهر فيما يتصل بقضايا الفن والشعر . ومن ثم فإن كتاب الشعر فى ترجمته السقيمة لم يكن ليفهم إلا لمن أوتى الإحاطة بتراث أرسطو مجتمعا . وهذا الأمر لا يتحقق إلا عند شراحه من الفلاسفة ، وعلى وجه الخصوص ابن سينا .

ثم يعالج فى النقطة الثانية النقد الجمالى وتاريخه فى التراث العربى ، ليصل إلى القول بأن العناية بالأسس الجمالية تبدو عند الفلاسفة والنقاد جميعا فى هذا التراث ، وإن كان الفلاسفة يهتمون بإبراز قيمة الجمال فى أداء الشعر لوظيفته ، فى حين تتبلور جهود النقاد فى إظهار هذه الأسس الجمالية فى ذاتها . على أن هناك فارقا بين طبيعة الاهتمام بالجمال بين اليونان والعرب ، وإن كان كلا الفريقين قد اهتم بالجمال فى الفن ؛ فاليونان يهتمون بجمال الفن من منطلق أخلاقى ، بوصفه إدراكا للحقيقة والفضيلة ، وبخاصة كما يبدو عند أفلاطون وأرسطو ؛ أما العرب فعنايتهم بالجمال تأتى من خلال مراعاة التناسب والتنسيق والمواءمة بين أجزاء العمل الفنى ، استشعارا للمتعة الفنية ذاتها فى بعض الأحيان ، وربطا بين هذا الجمال ووظيفة الشعر فى أحيان أخرى ، على نحو ما أدرك ابن سينا ذلك فى قوله : « إن العرب كانت تقول الشعر لوجهين ؛ أحدهما ليؤثر فى النفس أمرا من الأمور بعينه نحو فعل وانفعال ، والثانى للتعجيب فقط ، فكان يشبه كل شىء ، وليعجب بحسن التشبيه »(*) .

وفى النقطة الثالثة والأخيرة يتجه التمهيد إلى حازم القرطاجنى بصفة خاصة ، بوصفه محور هذه الدراسة ، لتتبين أسس التكوين الثقافى عنده ، حيث يبدو جانبان رئيسيان هما ميله إلى التراث الفلسفى من جانب ، وانتسابه ثقافيا إلى الأندلس من جانب آخر . ثم نتبين بعد التكوين الثقافى ما يميزه ناقدا فى إطار النقد العربى ، وهو جمعه بين الاتجاه التنظيرى عند الفلاسفة ، واستغلاله إياه فى دراسة الشعر العربى ، وتناول أفكار نقدية عربية بفهم أعمق ، لم يتوافر للنقاد العرب قبله .

ويختص القسم الأول من الرسالة بمعالجة الأدوات التى تهتم نظرية حازم الشعرية بتبين حدودها وأوجه استخدامها ، بوصفها عناصر مهمة فى صناعة العمل الشعرى .

ويعرض الفصل الأول من الرسالة لحد الشعر ، لما يترتب عليه من فهم لطبيعة العمل الشعرى وإمكاناته . ويبدو تميز حازم فى هذا المجال فى قوله بالتخييل عنصرا أساسيا فى تعريفه ، مفيدا فى ذلك من شروح الفلاسفة لكتاب أرسطو ، ومخالفا لتعريفات النقد العربى التى اكتفت بالوزن والقافية . ويرتب حازم على عنصر التخييل هذا أمرا آخر ، هو قدرة الشعر على بسط النفوس أو قبضها ،

(*) ابن سينا . الشعر . الشفاء ص ٣٤ .

على خلاف أنواع الكلام الأخرى ، وذلك بما يتضمنه من حسن تخييل أو محاكاة .

ويعرض الفصل الثانى لأسس الإبداع الفنى ؛ وهى تقوم على ركنين مهمين هما ركن الموهبة أو الطبع ، وركن الفن أو الصنعة . وصحيح أن حازما فى هذين الأمرين ينظر إلى ما تعاوره النقد العربى قبله ، ولكنه يفيد أيضا من التراث اليونانى الفلسفى فى استقصاء الأفكار ، توضيحا وتعليلاً وفلسفة ، وبخاصة من خلال تناول الفارابى بوصفه أوضح الفلاسفة عرضا لموضوع الطبع والصنعة ، على عكس ابن سينا وابن رشد ، اللذين اكتفيا بتلخيص أرسطو تلخيصا مختصرا وسريعا .

ويعرض الفصل الثالث للخيال من حيث طبيعته وطرق حدوثه وقيمته فى العمل الشعرى . ونلاحظ أن حازما يعتمد فى هذا الموضوع على تراث الفلاسفة قبله ، وإن كان يفترق عنهم فى تسخيره للخيال فى موضوعات الشعر بصفة خاصة ، فى حين كانت اهتمامات الفلاسفة بالخيال فى أكبر أشكالها تأتى فى إطار دراسة قوى النفس . وأما ربطهم الخيال بالشعر فإنه على الرغم من معرفتهم إياه وذكرهم له ، لم ينل القدر نفسه من الاهتمام عندهم . وتتضح رؤية حازم للخيال بوصفه عملية تواصل بين المبدع والمستقبل ، تؤدى إلى تكوين الصورة الشعرية ، فى حين عرّف الفلاسفة الخيال بأنه استعادة الصورة الغائبة ، أو تركيب لصور جديدة . وقد أفاد حازم من ذلك ، ونقله إلى عالم الصور الشعرية ، فجعل الخيال تواصلا بين المبدع والمتلقى ، يستغله الطرفان فى إدراك حدود الصورة الفنية .

كذلك يهتم الفلاسفة ببيان طرق حدوث الخيال فى القوى النفسية المختلفة ، فى حين يفيد حازم من ذلك فى الحديث عن مراحل حدوث الخيال الشعرى بخاصة ، وطرق تخيل القصيدة ، ألفاظاً ، وعبارات ، ومعانى ، وأساليب ، وأوزانا . ويتسم حديثه ذلك بنظرة جمالية تقوم على التناسب والتعجيب ، وإثارة الإحساس باللذة فى تركيب العمل الشعرى . ثم إنه يعتمد ما ذهب إليه الفلاسفة من القول بدور الخيال فى تحريك النفوس فيقول بالانفعال النفسى ، ويرتب عليه قدرة الشعر ــ من خلال هذا الانفعال ــ على التغيير ، بسطا أو قبضا .

ويعرض الفصل الرابع من القسم الأول للمحاكاة فى مفهومها وطرق تشكيلها وصُنعها ، ثم ما تهدف إليه . وحديث حازم عن المحاكاة تبدو فيه آثار الفكر اليونانى بوضوح ؛ فالمصطلح ذاته يونانى ؛ ومن هنا كان الخلط بينه وبين الخيال فى التراث العربى أحيانا . وحازم ــ مقتديا بالفارابى ــ يساوى بين المحاكاة والتخييل ، بمعنى الطريقة الفنية لرسم الصورة للمتلقى . أما الخيال فهو القدرة النفسية على استعادة الصور الغائبة ، أو المزج بين صورتين للخروج منها بصورة مركبة فى ذهن المبدع نفسه . وحازم فى نقله لمصطلح المحاكاة من مجال الشعر الموضوعى عند أرسطو ، إلى مجال الشعر الغنائى ، إنما يعتمد على فهم المحاكاة بمعنى التصوير وليس التقليد . ومن هنا فإن تناوله لتشكيل المحاكاة يأتى فى هذا الإطار . وهو أيضا فى حديثه عن مقاصد المحاكاة لا يقف عند مجرد القول بالتقبيح والتحسين أو التعجيب ، ولكنه يحاول أن يفسر أوجه التحسين والتقبيح ويعلل لها ويوضحها .

وبعد ذلك يتجه القسم الثانى من الرسالة إلى الأصول العامة التى تشكل صلب هذه النظرية ؛ وهى ذاتها الصورة العامة التى تنتهى إليها القصيدة عبارة وشكلا ، فناً ووزنا .

وفى الفصل الأول من هذا القسم تعرض الدراسة للعبارة الشعرية فى جانبين ؛ الأول منهما هو النسق الكلى أو التركيب الجمالى للعبارة ؛ والآخر هو الأقسام البديعية التى تتكون منها صياغة العبارات ؛ وهو ما عرف فى النقد العربى باسم علم البديع . وقد بين الدارس فى هذا الفصل أن التراث الفلسفى حين عرض لتركيب العبارة اتجه إلى مناقشة جزئية لعناصرها ، دون أن يسعى إلى ما يسمى بالنسق أو النظم أو التركيب الجمالى ؛ وهو ما يبدو واضحا فى نظرة حازم إلى هذا الموضوع ، مفيدا فى ذلك ، وفى الحديث عن الفروع الأسلوبية كالمقابلة والتقسيم والتفسير والتفريع وغيرها ، من التراث البلاغى العربى ، مع نظرة جمالية تقوم على مراعاة التنويع من جانب ، والتناسب من جانب آخر ، كما أنه أحكم التنظير لهذه القضية ، وبخاصة فى قسمها الأول .

ويعرض الفصل الثانى لبناء القصيدة بوصفه الهدف الذى يسعى حازم إلى وضعه بين أيدى الشعراء . وقد حاولت الدراسة ــ إحساسا بأهمية هذا الجانب فى نظريته النقدية ــ أن تبحث عن مدى تطبيق حازم نفسه ، بوصفه شاعرا ، لما سنَّه من قوانين نظرية فى بناء القصيدة . وقد أجرى هذا التطبيق على واحدة من أكبر قصائده وأهمها ، وهى المقصورة التى قالها فى مدح المستنصر ، فتبين أنه التزم معظم هذه القوانين فى صياغته للشعر . وانتهى الفصل إلى ملاحظة أن موضوع بناء القصيدة أيضا ــ بالإضافة إلى العبارة ــ من الأشياء التى لم يعول فيها حازم على التراث اليونانى ؛ فمبعث تأليفه للكتاب نفسه كان محاولة إقامة بناء للشعر العربى ، مقابل لما فعله أرسطو . وبداهة أن يختلف الموضوعان لاختلاف أنواع الشعر بين العرب واليونان . وقد كان حازم يعتمد على استقراء الشعر العربى الجيد فى الغالب ، مع ملاحظة وجهات النظر النقدية العربية وتطويرها ، أو إحكام التنظير لها .

ويعرض الفصل الثالث والأخير من هذا القسم للوزن العروضى ، وصفا للأداة وطرق تركيبها ، وللأسس الجمالية لهذا التركيب من جانب ، وإظهارا للقيمة المترتبة على الوزن الشعرى فى قدرته على إثارة الانفعالات ودعم التخييل ، من جانب آخر . وقد أظهر هذا الفصل اعتماد حازم على التراث اليونانى بشكل واضح فيما يخص التناسب الموسيقى بين أجزاء الوزن ، وتدعيمه هذا التراث باستقراء فاحص لنماذج الشعر العربى . ومن هنا كان حازم كثير الاعتراض على العروضيين قبله ، وكثير التهوين من قيمة فهمهم لموضوعات العروض .

ثم يأتى القسم الثالث من الدراسة خاصا بموضوع الغاية التى يهدف إليها الشعر ، مقسما إياها إلى قسمين : الأول « عام » ؛ ويدور حول قيمة البناء الشعرى بما هو جنس أدبى ، دون ارتباطه بلغة بذاتها . ويعتمد فيه حازم على تحديده لمفهوم الخيال والمحاكاة ــ بوصفهما من العناصر المميزة للعمل الشعرى ــ وما يترتب عليهما من إثارة

للانفعالات ، وتأثير على النفوس بحيث يمكن قيادها ببسطها نحو شيء يخيل لها ، أو تنفيرها بقبضها عن شيء غيره . ومن ثم يمكن للشعر توجيه النفوس نحو ما يراد من غايات ، على أساس أن الإنسان يتبع تخييلاته أكثر مما يتبع عقله . ويُظهر هذا الفصل اعتماد حازم على الأصول الفلسفية في القول بغاية الشعر ، وبخاصة في التعليل لقيام الشعر بدوره في التأثير على النفس ؛ فهو يفيد في ذلك بما عرفه من قيمة للمحاكاة ، وبما تمثله المحاكاة في تكوين العمل الشعري . وهو كذلك في تحديده لوظيفة الشعر ينظر إلى ما طرحه الفلاسفة في هذا الشأن ، بخاصة ابن رشد ، وإن تميز بالقدرة على إحكام الفكرة والتعليل والتوضيح .

وينصرف الجزء الثاني من هذا القسم الثالث والأخير إلى الحديث عن الغاية في الشعر العربي بوجه خاص . ويُظهر هذا الفصل ابتعاد حازم عن الأغراض التي قسم إليها أرسطو الشعر المسرحي ، كالتمجيد والتحقير ، كما يظهر أيضا رفضه لتقسيمات النقاد العرب ، في حين يتجه حازم إلى تقسيم آخر قائم على مراعاة الأحوال والانفعالات النفسية ، ثم يبين درجات الأغراض في الشعر العربي التي يأتي فيها المديح والهجاء والرثاء والفخر ، وما شاكل ذلك ، متسلسلا عن أجناس كبرى تحتها أنواع ، ثم هذه الأغراض . وبعد ذلك يهتم هذا الفصل بالحديث عن المديح بوصفه أهم أغراض الشعر العربي فيبين أسسه ، وكيف تأثر فيها حازم بما شاع في التفكير النقدي ، نقلا عن أرسطو ، وإن كان قد اهتم بتفسير هذه الأسس والتعليل لها . وينتهي الفصل إلى القول بأن حازما في هذا الموضوع ، قد كان أكثر استقراء للشعر العربي نفسه ، من الميل إلى النقد العربي أو الأثر اليوناني الفلسفي ، إلا في القليل النادر ، كمسألة الفضائل الأربع الخاصة بالمديح ، وإن كانت إضافته في هذا الجانب أيضا لا تخفى تفسيرا وتعليلا .

وفي نهاية المطاف ينتهي الدارس إلى أنه فيما يخص قضية التأثير اليوناني في الآراء النقدية لحازم القرطاجني ، يمكن أن يقال إن حازما لم يفد من التراث الفلسفي اليوناني ، ممثلا في الترجمات القديمة لأرسطو ، وفي شروح الفلاسفة المسلمين ، إلا ما يختص بمسألة التنظير في المقام الأول ؛ فهو يفترق فيها عن المحاولات المعروفة عند ابن طباطبا وقدامة وعبد القاهر ؛ لأن هذه المحاولات قد افتقدت الإحاطة بموضوع الشعر ، أسسا وتركيبا عاما ، كما أنها افتقدت النظرة الشمولية التي تسهم في ربط أجزاء البناء التنظيري كله .

كما أنه أفاد من هذا التراث في إدراك — وليس إيجاد — بعض الأسس المهمة في تكوين الشعر ، وبخاصة الخيال والمحاكاة ، وكلاهما بطبيعة الحال ، كان موجودا في النصوص الأدبية ذاتها . والذي أفاده حازم هو إدراك هذا الوجود .

أما القضايا والأفكار التي عالجتها هذه النظرية ، فإن حازما قد رجع فيها إلى مصدرين ؛ أولها وأهمها مراجعة النصوص الشعرية العربية نفسها ، واستنباط ما تقوم عليه من قوانين ، وآخرهما بعض الإشارات النقدية التي أمكن تَلَمُّسها في كتابات النقاد العرب قبله ، والتي كانت غارقة — في مجملها — في الميل إلى التطبيق أكثر من التنظير .

ومع ذلك فإن حازما قد استطاع أن يفيد بقراءة التراث الفلسفي في إحكام فهم هذه القضايا من ناحية ، وفي القدرة على استنطاق النصوص الأدبية ، والقدرة على التنظير لها ، من ناحية أخرى . ويبدو أثر قراءة التراث الفلسفي واضحا في دراسته للأوزان بصفة خاصة .

وبعد فإن الذي يطمئننا إلى هذه النتيجة ، هو تصريح حازم نفسه بأنه صنع هذه القوانين تنفيذا لإشارة ابن سينا ، إلى رغبته في وضع علم للشعر المطلق ، والشعر « بحسب عادة هذا الزمان » (الشعر العربي) ، على نحو ما يبدو في آخر تلخيص ابن سينا لكتاب الشعر ، وعلى نحو ما يشير حازم في كتابه المنهاج . ومعنى ذلك أن وضع النظرية أو العلم كان بوحي من إشارة ابن سينا ، أي بتأثير من التراث الفلسفي عند ابن سينا وعند أرسطو صاحب نظرية الشعر اليوناني . ومعنى ذلك — من ناحية أخرى — أن مضمون هذه النظرية أو العلم أمر يخرج عما تداوله أرسطو وفلاسفة المسلمين بعده ؛ فهو خاص بالشعر العربي ، ومن ثم فلابد من استقراء النصوص على نحو ما فعل أرسطو في الشعر اليوناني .

ومن خلال هذه النتيجة يمكن وضع حازم وكتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » في مكانه الصحيح في تاريخ النقد العربي ، بوصفه أكبر محاولات النقاد العرب ، وأكثرها نضجا ، في مجال التنظير للشعر العربي .

مناقشات

رد على عناصر الحداثة فى الرواية المصرية

محمد جبريل

الأستاذة الدكتورة فردوس عبد الحميد البهنساوى لها رأى فى نقدنا المعاصر ، وأقسى ما فى هذا الرأى يتجه إلى كاتب هذه السطور .

النقد المصرى المعاصر - فى رأى الدكتورة (عناصر الحداثة فى الرواية المصرية - فصول ، المجلد الرابع - العدد الرابع) يمثل أقسى مشكلات الحداثة فى الأدب العربى ، فقد «اختل أسلوب تقييم الأدب والأدباء بما راج من مفاهيم نقدية خاطئة . ولا يخفى علينا الخلط فى معايير الحكم على الأدب الذى ساد وتحكم ؛ فعلى سبيل المثال يمكن أن نتأمل ما شاع من تفضيل أديب على آخر بحكم نشأته الطبقية ، وليس بالحكم على إنتاجه الأدبى حكما موضوعيا مجردا ؛ فالأديب من الطبقة البرجوازية أدبه أقل صدقا لأنه :

«لن يكون فى مثل صدق الفنان الذى تنجبه الطبقة العاملة . وربما يؤدى افتقار الأديب العامل إلى التعليم الكافى ، وقلة محصوله اللغوى ، وظروفه النفسية والاجتماعية القاسية - ربما يؤدى ذلك إلى صعوبة تعبيره فى حيوية وسلاسة ؛ ولكن الأعمال التى يكتبها أدباء الطبقة العاملة أكثر صدقا» .

والفقرة الأخيرة نقلتها الدكتورة من كتابى «مصر فى قصص كتابها المعاصرين» ، للتدليل على صواب رأيها ، وعقبت على ما نقلته بالقول إنه «قياسا على ذلك انطمست معالم النقد الصحيح ، واندثرت معاييره السليمة ، وأطلقت التسميات على الأدباء ، تقييما لهم لا لنتاجهم الأدبى . . الخ» .

وأيا كان رأى الدكتورة فى نقدنا المعاصر ، فهذا شأنها . وبوسع النقاد - فى المقابل - أن يدافعوا عن همومهم واهتماماتهم ووجهات نظرهم ومدى اقترابها ، أو ابتعادها ، من رأى الدكتورة البهنساوى ؛ فلقد كتبتُ «مصر فى قصص كتابها المعاصرين» وقدمته إلى مشروع المكتبة العربية ، وحصلت به على جائزة الدولة التشجيعية ، بروح الفنان ، لا بحس الناقد . وكما قلت فى مقدمة الكتاب تحديداً «أنا لا أتخذ موقف الناقد الذى وصفه تشيكوف بأنه أشبه بذباب الخيل الذى يعرقلها فى أثناء حرثها للأرض . إن الآراء التى يضمها هذا الكتاب هى من قبيل الاجتهادات الشخصية ، التى ربما كانت أخطاء محضة» .

ومع ذلك ، فقد ظلمتنى الأستاذة الجامعية ، ونسبت إلى ما لم أقله ، ولوت الحقائق ببراعة كنت أرجو لو أنها اتجهت بها إلى المناقشة الموضوعية والتحليل العلمى ، وليس إلى اقتطاع الجمل التى تؤيد وجهة نظرها ، دون أن يكون لها - فى النص نفسه - صلة بما سبق وما لحق .

لقد ذكرت فى بداية فصل «الطبقة العاملة» (ص ٢٣٣) أن كاتب الطبقة البرجوازية قد يعبر تعبيرا صادقا عن الطبقة العاملة بكل ما تنبض به من آلام ومشكلات وتطلعات وأنماط حياة . ثم أبديت تحفظا بأنه - أى أديب الطبقة الوسطى - لن يكون فى مثل صدق الفنان الذى تنجبه الطبقة العاملة . . الخ .

إذن فليس فى الأمر مصادرة لحق الكاتب - من غير الطبقة العاملة - أن يكتب عنها . ذلك تعسف لم أذهب إليه ، وأرفضه فى نفسى . ولعلم الأستاذة الدكتورة ، فإن كثيرا من شخصيات أعمالى الفنية ينتسبون إلى الطبقة العاملة وطوائف الحرفيين وصغار الصناع عموما ، مع أن الصحافة مهنتى منذ بدايات حياتى العملية ، فضلا عن أن ما ذهبت إليه من رأى فى كتابى يتحدد فى الأعمال التى تتناول بيئات عمالية ، وليس العمل الفنى فى إطلاقه ، كما أشارت الدكتورة .

وحسب اجتهادى الشخصى ، فإن الأستاذة كان لها رأيها المسبق الذى أرادت أن تدلل عليه ، فتوخت الأسهل ، بأن اقتطعت من كلماتى ما يؤيد رأيها . ثم أكدت أن الأدب لا ينبغى أن تحكمه إلا العوامل الجمالية والأسلوبية ، وتناست الدكتورة أن علم الاجتماع الأدبى له كراسيه المعترف بها فى معظم كليات المعارف الإنسانية بأنحاء العالم .

وكما قلت ، فإن من حق الأستاذة الجامعية أن يكون لها رأيها فى «معالم النقد الصحيح» - والتعبير لها - ولكن ليس من حقها - بالنسبة لى فى الأقل - أن تضع اجتهاداتى فى غير الإطار الذى اخترته لها . .

ذلك أبعد ما يكون عن مجال الدراسات الأكاديمية الذى اختارته الدكتورة ، وقدمت فيه - فى الواقع - اجتهادات طيبة ومثمرة . .

وللأستاذة الفاضلة - فى النهاية - أسمى مشاعرى وتقديرى .

perception. Both methods are common in modern fiction, in the novel as in the short story, in European, American and Arabic literature. He gives examples of either method from the work of **Idrīs.**

The last section of **'al-Bannā's** paper is taken up by an analysis of theme and meaning in a short story by **'Idrīs, 'On a Sheet of Cellophane',** in the light of the discussion reviewed in the first section, and the narrative methods expounded in the second.

The issue concludes with **Issām Bahī's 'Language in Prose Drama'**, a discussion of the language of dialogue. Language as dramatic dialogue is a complicated affair, being the only means of presenting action, development, character, time and place, thought and emotion. It has two inseparable facets: on the one hand, there is the information transmitting facet. On the other, there is the expressive potential of the dialogue. The two cannot be sharply separated. In fact, they often merge at many a moment in the course of the characters' exchanges.

Bahī also discusses a number of problems related to dramatic dialogue: in relation to the structure of the play, to the receptor who expects a kind of verisimilitude, and in relation to the issue of the use of classical or colloquial Arabic. Verisimilitude is not synonymous with everday chatter: it should be expressive of character and of dramatic action as well. **Bahi** links the issue of the classical and the colloquial with the issue of thought and emotion a writer seeks to evoke. If these are meant to transcend the prosaic nature of reality, then it is only fair that a more sublime language - more sublime, that is, than that of everyday language - should be employed.

Bahi uses **Tawfīk 'al-Hakīm's Scheherzāde** as a case in point. Through it he highlights some issues connected with the structure of dramatic dialogue and with the theatre of **'al-Hakīm** notable for its intellectual character and its reduction of external action to the minimum. The effect of these characteristics on the theatrical 'show' is also discussed by **Bahī**.

Thus our issue comes full circle. It is up to the reader to decide how much we have succeeded, or otherwise, in observing coherence and cohesion in our treatment of stylistics, our chosen theme for this issue.

Translated By:
Māher Shafīk Farīd

the most important are the Russian Formalists, the structuralists, and-finally-reaseachers into the recepient reader in relation to the text.

Interest in the dynamics of reception has always formed part - in varying degrees - of literary theories, but it acquired a new significance with recent developments in the field of the sociology of literature.

Al-Wād notes that scholars have come up against a cognitive dilemma, when they realized that no one trend could by itself suffice for a thorough comprehension and analysis of a given literary phenomenon. He proposes therefore that texts be studied with reference to a number of factors: influences, aesthetic aspects of structure and wording, etc..

But he in turn ends in coming up against a cognitive dilemma of a different kind. This, of course, is due to his ecletic approach that seeks to reconcile the irreconcilable. He believes that the school stressing the importance of external factors responsible for the genesis of a literary work is right in blaming the formalists and structuralists for disregarding history. On the other hand, the formalists and structuralists are right in blaming the genetic school for speaking of art in terms of social and philosophical science. As for those who lay emphasis on the role of the reader 'the aesthetics of acceptance' as **al-Wād** calls it - they are right in blaming all previous schools for failing to pay due attention to the process of reading and to the reading public.

A similar approach, more interested in the role of the reader in relation to the literary text, than in the act of composition, is adopted in **Mohamed 'Abdel Hādī 'al-Ṭarābulsī's 'The Literary Text and its Issues with Reference to M. Riffaterre's 'La production de texte, and J. Cohen's 'Le haut langage'.**

The writer highlights **Riffaterre's** interest in stylistic analysis as a basically individual process. Hence his avoidance of codifying trends.

Riffaterre lays stress on the discussion of the literary phenomenon as manifested in the text. He starts by excluding disciplines and methods based on generalization, as of no use in his attempt to define the unique literary qualities of the text. What interest him is the stylistic analysis using the text as a springboard, as a complete edifice unique and individual. Such are the qualities proper of a style. According to **Riffaterre,** style is nothing if not the text itself. He further maintains that literary communication is a game with rules that are revealed in our analysis of the relations of words, their identification with standard language or their transcendence of it. A literary phenomenon is not confined to the text. It also compries the reader and his possible reactions to the text.

The theories of **J. Cohen**, on the other hand, are based on a number of assumptions falling under the heading of linguistic science. It takes the form of two lists: a list of selections and one of distributions. The underlying assumptions of the former are the comprehensiveness of the structure; and the persuasive function of language. As for the latter it assumes that a work of art has an inner cohesion of its own; and that its mode of existence derives from the external world.

Cohen believes that a text should be dealt with on both grounds: selection and distribution. The units composing the text should be examined as selected entities, to be studied on their own. But the next step would be to examine the relations between units as distributed in a textual context. The relationships in the text are to be justified on the basis of two criteria: identicalness and juxtaposition.

According to **Cohen**, the difference between prose and verse lies in the greater degree of identicalness that verse shows. This is due to its use of repetiton and recurrence. The unity of a literary text lies in its repetition of certain units by way of cross referencing.

'Al-Tarābulsī draws on examples from Arabic literature to bring the theories of **Riffaterre** and **Cohen** nearer to the comprehension of his Arab reader.

The papers mentioned so far tend to be mostly theoretical in character. The last two assays in this issue, however, show more tendency towards application. First, there is **Hassan 'al-Banā's 'Language and Technique in the Story and the Novel, An Analytical Example from the Fiction of Yūssuf Idrīs.**

The essay consists of three sections:

(i) an examination of the language employed by critics of **Yussūf Idrīs**.
(ii) an examination of technique in the novel and in fiction.
(iii) an analytical example from the writings of **Idrīs**.

At the beginning of his essay, **'al-Banā** notes that linguistic and stylistic analysis of Arabic novels and short stories are still few in number even though language is unanimously acknowledged as the very basis of literary creation.

The problem is posed, or re-posed, by **'al-Banā** through concentration on a contemporary Egyptian writer. Of all Egyptian novelists and short story writers, **Yūssuf Idrīs** has probably had the lion's share of the attention of critics who wrote on the language of Arabic fiction. **'Al-Banā** reviews four critical studies of **Idrīs** showing the extent of interest they take in his language. He notes that critical studies of **Idrīs**, of his language and style in particular, are not very many. They are usually confined to his short stories rather than to his longer fiction. The writers are more often than not non - Arabs or Arabs writing in English.

Section II of **'al-Banā's** essay treats of two narrative methods often touched upon by contemporary European critics: reported monologue and represented

Second, there is the work of American linguists such as **Bloomfield, Peirce** and **Morris** forming the so-called behaviouristic school. This calls for a comprehensive way of regarding semiotic values and the function they perform in society.

The third trend is that of the French school some of whose contributions are put forward by **'Ashour** here.

'Ashour examines the impasse reached by these various approaches: namely, thier separation of the signifier and the signified and how useful this could be in seeking to comprehend literary phenomena. In the meantime, he objects to **Julia Kristiva's** excessive linkage of signs with history and society. This objection stems from his conviction that a signifier is not a direct product of society or history. Rather, it is related to them in a post-textual stage, that is after a signifier and its relations within a text have been examined.

The semiological study of literature thus leads to an examination of the relations between functions in a literary text, before they are related to ulterior factors, such as history or society. But the question remains: What about the reader himself? and what about the reading without which a text is not realized? Relevant to these questions is our next essay, **Nabīla'Ibrāhīm's** review of the theory of the reader-in-the text. She conducts a dialogue with **Wolfgang Iser,** a chief exponent of this trend in the West German School of Konstanz.

At the opening of her essay, **Nabīla'Ibrāhīm** asks: who will judge the value of the text in general? She answers that it is the reader who comprehends the text. No wonder modern critical schools have laid emphasis on the way readers deal with texts. This is known as the theory of 'the reader-in-the text' or the theory of 'influence' as its exponents; chief of whom is **Wolfgang Iser,** like to call it. But there are basic differences on a number of issues.

The theory of influence is based on interest in the process of reading alone. Reading is a relationship between reader and text, but it is not one-wayed: from text to reader; but a two-way movement: from text to reader and from reader to text. The process comes full circle with the psychological and textual satisfaction experienced by the reader and with the confluence of the point of view of text and reader: being both influenced and influencing. Here it is called the 'theory of influence and communication' **(Wirkungs und communikations theorie).**

Roots of the above-mentioned theory are to be found n the philosophical and linguistic theories engendered y the theory of relativity in physics. The focus of attention has shifted from the thing observed to the observing person. Philosophically, it springs from the phenomenology of **Husserl** which maintains that truth is relative and that a thinking ego is only realized in dynamic relations with objects.

Iser holds that a literary work has no existence unless it is realized. Realization is achieved through the existence of a reader. And reading is a formulation of a pre-existing reality, manifested in the text. Hence reading is a shuttling between real life; the reality of the text, the reality of the reader and a new reality resulting from the meeting of text and reader.

In this theory, the traditional duality of subject and object ceases to exist. It is replaced by an aesthetic effect resulting from their meeting on two levels: one artistic, pertaining to the text and its existence as a linguistic artifact; and the other aesthetic pertaining to the process of reading. The meaning of the text, therefore, is not a definite object, but a continual process concomitant to the ever-developing experience of the reader in his reading of the text.

This of course calls for the existence of a reader who (in **Iser's** view) does not exist. Rather, it is an implicit reader creative in the very process of his reading of an imaginative work of art. Absorbed in the text, and productive of significance in so far as he is aware of the secrets of its linguistic styles. As for the process of reading itself; it is based on a deliberate linkage of sentences in an attempt to discover relations with a meaning realizable only through interaction. Expectations that combine and synthesize what will follow are drawn upon. But with the following proviso: expectations-in a good text- are never realized. Rather, they are in a constant state of change, born with every reading. Similarly a good text does not exhaust its own possibilities. By stylistic devices, it leaves spaces to be filled by the reader who will dwell on them in search of a meaning or an interpretation. It is this which makes a text capable of renewing itself with every new reading. It also points to the fact that the very experience of reading is liable to change as far as the reader is concerned.

Such an empnasis on the role of the reader crowns different stages of approach to the literary text. It is summed up by **Hussein'al-Wād,** author of **'From a Reading Pertaining to a Genesis toa Reading of Acceptance'**.

The writer starts by dwelling on studies linking literary monuments to their historical contexts. Emphasis used to fall on styles of compostion, on the creative artist himself, or on the social circumstances giving rise to the birth of the work. At a later stage, the emphasis shifted to the work itself, regardless of its external contexts. More recently still, studies turned to the impact of the work on the receptor. The focus of interest became the reading, rather than the writing, of literature.

'Al-Wād registers the changes brought about by these phases. He starts by what he calls 'reading pertaining to genesis'. This is evident in the Greek concept of **mimesis,** in the revolt of the romantics against the classicists, and in the Marxist interpretation of literature.

Of those interested in the aesthetic aspects of the text,

tic language or through attempts to define the concepts in use more accurately. This brings us to **Joseph Strelka's, Literary Style,** a chapter from his **Methodologie der Literaturwissenshaft.** The chapter is translated form **Strelka's** German by **Mustapha Maher.**

At the beginning of his chapter **Strelka** poses the question of defining the concept of literary style. He points out errors resulting from the indiscriminate juxtaposition, or even confusion, of literary style and other stylistic concepts, either deriving from non-literary arts or from non-artistic uses of language. He starts by rejecting the equation of literary style with normative stylistics or with the common stylistic concepts of traditional and scholastic rhetoric. The matter is further complicated by his refusal to equate researches in the field of literary style with corresponding researches in the field of linguistics or in that of other arts (it is not to be denied, however, that there are parallels and points of contact between all these disciplines). The literary style remains attached to linguistics by dint of the linguistic matter which is its very material. Linguistics could be of use to the study of literature in certain respects, but it is one thing to study a linguistic style in general and quite another to study a literary style. Moreover, there is all the difference between studying literary style from the point of view of the methods of literary study and studying it from the point of view of the science of linguistics. Style has special traits resulting from the quality of the language it uses, rather than being a linguistic outcome of the work of art.

Many attempts have been made to acheive a comprehensive system of style, but it seems that the attempt will never succeed. A system cataloguing stylistic features and components, however complex and thorough, could be useful when put into action but it will never bring us ideal results. The point of departure will always have to be the work of art itself and the sensibility brought by the critic to his task.

At this point, the issue of the analytical model the controls necessary for the critical process, and the relation between the model and the individual effort of the critic, come to the foreground. This is made clear in **'Abdula Ḥawala's, 'Subjective or Evolutionary Stylistics',** a study of the trend set by the Swiss linguist **De Saussure** and later developed by **C. Bally, Leo Spitzer** and **R. Barthes.**

Bally's work showed an interest in the study of phrase in a text with all the psychological and social dimensions entailed. Hence **Ḥawala's** designation of **Bally's** contribution in this field as 'linguistics of the phrase'. There is, however, a contradiction in **Bally's** stylistic project due to his linkage of stylistics with linguistic science. He, therefore, concentrated on the expressive potentials latent in language and formulated as scientific laws, objective and comprehensive. This concentration led, though, to a neglect of style as a personal expression of a unique character.

Unlike **Bally, Leo Spitzer** was interested in the subjective characteristics of style. The aim of **Spitzer's** stylistic studies was to go deep into the farthest recesses of the self producing the literary work as unique and in possession of a special psychological experience, giving rise to a special linguistic product. **Spitzer,** however, does not separate the individual from his social milieu or from the **données** of age and history.

As for **R. Barthes,** he regards language as a historical **donée** and a creative artist as having no choice in the face of the fact. Style, like language, leaves the artist no choice, being connected as it is with the author's psychological and biological make-up and determined by his past experience. It is self-sufficient, a kind of solitude.

Hawala concludes by reviewing some of the criticisms levelled against subjective stylistics, such as its excessive individualism, both in the way it defines style and in the way it studies it. Hence the methodological crisis of this type of literary studies.

De Saussure's studies in the field of linguistics have contributed, as we know, to the setting of certain trends in stylistics. His views on the sign and what it signifies, later developed into the independent science of semiotics, have opened up new vistas for the literary mind, enabling it to comprehend the systems of communication determining the relationship between a literary text and its reader.

Under this heading comes **'al-Munssif 'Ashour's 'A Theoretical Project for the Description of the Signifier: Reading and Writing, or Procedures Pertaining to the Form of Form'.**

The writer's starting-point is the semiotic tenet that a literary text has a special semiotic system, different from other systems. Its subject - matter is determined by the movement of a tongue sign manifested in the space of the literary text, according to certain rules. It comprises a signifier and a signified, combining various social and communicative contexts. These are constantly moving between opposite poles: negation / affirmation, selection / infinite creation, etc...

In his attempt to describe this system, **Ashour** maintains that a signifier is a chain of forms based on manifestations and latency. A signified, on the other hand, is those qualities of organization, the so-called 'form of form', endowing a text with its distinction and unique character.

The writer records the development of semiotics after **De Saussure** who linked signs with their social context. Recent developments in the field are in agreement on the way signs conduct themselves in a social context. Three trends have made themselves discernible: First, there is **Julia Kristiva's** work, of a comprehensive character, drawing on the Marxist theory, psycho-analysis and modern linguistics.

Such treatments, in which linguistic studies and literary aesthetics converge and diverge, have made the relations between these disciplines clear. Hence **Salāh Faḍl's 'Stylistics and its Relation to Linguistics'** which seeks to give an appropriate formula of the disciplines indicated by the title.

Faḍl points out the common-ground or meeting-place of Stylistics and Linguistics. He maintains that preconceived notions on either side have set a barrier against communication. On the one hand, linguists - according to **Faḍl**-believe that there is an infinite number of literary interpretations that are little more than personal metaphisycal speculations, and ought simply to be excluded from the domain of exact science. On the other hand, many stylisticians mistrust linguists who raise the slogan of the 'linguisticity of literature', and seek to list literature under pure linguistic headings, thus extinguishing its creative fire and reducing what is most beautiful in literature - its very soul - to cold logical categories of the mind.

Faḍl maintains that different fields of specialization, and difficulties of communication between linguistic and literary studies, should not be allowed to obscure the many points of contact between the two systems: both, after all, are concerned with the same thing, namely the literary text.

To define the nice dialectical relations between linguistic and stylistic description and to distinguish those linguistic features that are put to literary uses in a work of art, are perhaps the most important problems facing contemporary stylistics. While aware of this, **Faḍl** points to a fact that should be only too obvious: the futility of procedures seeking to classify styles on a purely linguistic basis. We should look instead for the poetic functions of language in order to pinpoint those literary qualities stylistics seeks to locate.

Faḍl does not disagree with former writers on the common ground between linguistics and poetics who have stressed the centrality of the poetic function as the favourite preserve of stylistic studies, making use of linguistic and scientific categories of thought, and of the theory of communication, in an attempt to reveal the poetic qualities of literature and how to put them to aesthetic uses. The aesthetic function is by no means the only one performed by art, but it remains the most important, dominating all others.

Some writers on the subject - as **Faḍl** points out-maintain that the relation of stylistics to linguistics should be that of the part to the whole. Others, however, would rather establish a different kind of relationship, based on parallelism rather than on integration.

A third group holds that stylistics should have a perspective of its own. Its principles should be different from those of linguistics. Stylistics is no part of linguistics, but a related discipline. It is not interested in linguistic components as an end in themselves, but in their expressive power.

With this definition of the relationship between stylistics and linguistics, we move on, with **'Ahmed Darwīsh,** to conceptual issues bearing on style and stylistics. **Darwīsh's** chosen subject is **'Style and Stylistics: an Introduction to Terminology, Field and Methods of Research'.**

The study of style, since the fifteenth century, has been part of traditional rhetoric. A class division of styles corresponded as it were to a class division of society. Only with **Georges Buffon** (1707 - 1788) did the situation begin to change: he sought to relate the aesthetic values of style to the living cells of thinking, varying from one individual to another, rather than to borrowed and set ornamental models.

The emergence of the science of stylistics at the beginning of the present century did not, however, put an end to the use of the term 'style'. But it acquired a more restricted significance. The study of 'style' is not concerned with any and every kind of expression: it is confined to a certain kind of a literary character. Many scholars contributed to this distinction between 'speech' and 'style'. This has given rise to different schools of stylistics. Of these, **Darwīsh** dwells on two: **La stylistique de l'expression and La stylistique genetique.**

La stylistique de l'expression is connected with the name of Saussure's disciple, **C. Bally.** It is based on what **Bally** calls 'the emotional content of language', and seeks to examine those expressive values inherent in-and evoked by- speech. **Bally's** interest in the emotional content, however, caused him to pay little attention to aesthetic aspects. His concentration on the spoken language kept him from studying the language of literature. His classification of the latent or evoked potentialities of language prevented him from attending to individual applications of language. His stylistic studies were linguistic rather than literary. But his descriptive method has had a great impact on later scholars, especially the formalist and statistical stylisticians, and-in particular- on structural stylisticians who developed **Bally's** stylistics and **Saussure's** views concurrently.

La stylistique de l'expression is descriptive, putting the question 'How?' with regard to the text under study. **La stylistique genetique,** on the other hand, asks 'whence?' and 'why?'. It has two important schools: the psycho-socio stylistics of **Henry Maurier** and the literary stylistics of **Vossler** and **Spitzer,** the latter being the initiator of a new stylistics, in the United States of America particularly, with such exponents as **Damaso Alonso** and **Hatzfeld.**

The above - mentioned contributions - and the last three in particular - make it clear that style and the literariness of the text should always be relatd to each other, either through an emphasis on the aesthetic quality of style, a distinction between standard language and poe-

with eloquence and expressiveness. A poet's effort is not confined to the choice and re-formulation of words; it goes further to include grammatical significance 'grammatical meanigs' in **al-Jurjani's** terminology - putting them to the most effective uses of which they are capable.

'Al-Jurjānī's investigation of virtuosity in composition is not confined to rhetorical modes only, but goes beyond that to more complex issues. This is evident in his discussion of metaphors from the point of view of their significance. He distinguishes between two modes of speech: one in which the significance is grasped through the interaction of words and grammatical meanings; and the other subject to the above-mentioned laws but going beyond them to include what modern linguists call 'syntegmatic relationships' as opposed to 'paradigmatic relationships'. **Al-Jurjani's** concept of composition **(nazm)** approaches the concept of syntegmatic relationships, while his concept of meaning, or 'the meaning of meaning', approaches that of paradigmatic relationships.

The second paper in this issue of **Fusul** is **Mohamed Abdel Muttalib's 'Grammar: 'Abd 'al-Qāhir 'al-Jurjānī and Chomsky'.** The writer points out similarities of intellectual and cultural conditions that affected both writers in their study of grammar. **'Al-Jurjānī** thoroughly acquainted himself with all previous studies in the fields of grammar, criticism and rhetoric. He was an **Asharite** as far as the issue of the **'Ijāz** of the **Korān** was concerned, adopting related creeds on such questions as the relationship between words and meanings and their association with structures and meanings. Similarly, **Chomsky** was the product of an intellectual and cultural climate that made it possible for him to come up with a revolutionay theory in the field of linguistics.

By drawing on traditional grammar, and exploring its creative possibilities, **'al-Jurjānī** managed to reconcile the material form of wording and the intellectual aspect of meaning. His interest in descriptive aspects was a way of perceiving the intellectual side of wording. Both he and **Chomsky** are in agreement in so far as they reject the descriptive method in grammar, but with this basic difference: to **'al-Jurjānī** linguistic symbols are static entities, whereas **Chomsky's** interest lies in dynamic methods and changing procedures. The intellectual attitude characteristic of both men led to an adoption of codifying grammar as a way of gauging the real value of wording. They also adopted as criteria the levels of performance in surface and deep structures paying attention to the former as its evolution and interaction were all the bases of all linguistic processes.

At this point it is natural to hark back to **Mukarovsky's** celebrated study **'Standard Language and Poetic Language'** of 1932 for the importance it still retains in this context. The essay is rendered here into Arabic by **'Olfat Kamāl 'al-Rūbbī** who also provides an introduction pointing out how critical studies have recently tended to make use of modern philosophical and aesthetic theories, as well as drawing on linguistic studies, especially those carried out by the School of Prague of which **Mukarovsky** was an eminent member.

Mukarovsky presents the reader with an accurate definition of structure as a system based on the inner unity of its components, through mutual relations between these very components. Such a system is not based on relations of symmetry alone, but on those of contrast and dialectic as well.

Stressing the importance of the inner relations between the parts of a literary work, **Mukarovsky** pays no less attention to the concept of poetic language and the relations between the literary work and other structures lying outside it. He maintains that the poeticity of language is attached to certain functions of which the aesthetic is most paramount: it is this which distinguishes poetry, sets it apart from other linguistic functions and thus calls for a special study of its structure.

Mukarovsky also maintains that - like any other psychic content transcending individual consciousness and of a communicative nature, art is a sign. But to say this is not to say that it is a sign identical with its source, namely the mental and psychological state evoked in the receptor. It is a sign attached to reality and aiming at a comprehensive context which is the circumambient social phenomena. Art is not identical with these phenomena; though not separable from them.

Mukarovsky discusses the relation between standard language and poetic language maintaining that the basic mark of distinction between the two lies in the deviationist nature of the latter.

Poetic language deviates from the laws of standard language, violating those phonological, etymological and grammatical rules that convention made customary in non-artistic writing.

Standard language, then, is that background against which poetic language performs, deliberately violating and deviating from its rules. This deliberate violation is realized through a special system, performing an aesthetic function in the poetic work. It is made up of components that constitute in turn the background to the work of art. Other components constitute what **Mukarovsky** calls the foregrounding i.e. prominent elements in the work. Relations of harmony and discord arise within the framework of the inner unity of the work of art.

While stressing the aesthetic function of the poetic language, **Mukarovsky** asserts at the same time that an evaluation of the artistic phenomenon could not possibly take place outside the structure of the work of art. Value is achieved through an interaction and integration of various elements within the framework of a harmonious aesthetic structure.

THIS ISSUE

ABSTRACT

Issue II and III of the first volume of **Fusul** presented the reader with various methods of literary study, common in our times, one of which being stylistics. Obviously our task in these two issues was drawing the outlines and putting the main configurations of the area under study in relief. It was only natural that we should hark back, this time in more detail, to the subjects touched upon there, devoting a separate issue to each, so that researchers may have ampler scope for further study.

The present issue of **Fusul**, centring on stylistics as its theme, is the starting - point in a plan that would take us a number of years to be satisfactorily fulfilled. Needless to say, this is far from being our last word on stylistics: its different branches call for separate issues of **Fusul**: one devoted to structural stylistics, another to psychological stylistics, and yet a third to statistical stylistics, etc.. This should serve as a pointer to some of our more pressing cognitive needs; to be answered either by this journal or by other organs working in the same field.

The present issue of **Fusul** comprises thirteen studies, arranged in a certain order and taking into consideration developments in the field of stylistics, ever since it came out of the cloak of linguistics up to its turning to textual studies and its merging into the theory of reading.

ʿAbd ʾal-Qāhir ʾal-Jurjānī, author of **ʾAsrār al-balagha** and **Dalail al-ijaz** is probably the maturest writer, in the legacy of Arabic criticism, on the analysis of style and literary text from the point of view of the function of grammar in relation to the order of speech and production of significance. It was therefore natural that this issue should open with two contributions on his work: the first dealing with his theory in its historical framework as related to subject - matter; and the second with his theory in comparison with **Chomsky's**.

The first essay, by **Nasr ʾAbū Zeid,** is entitled **'The Concept of Composition or Corstruction (Nazm) According to ʿAbd ʾal-Qāhir ʾal-Jurjānī: A Reading in the light of Stylistics'**. It is, as the title denotes, a reading of **Dalāil ʾal-ʾIʿjāz.** while committed to the inner perspective of the text, produced in the fifth century of **hejira** (eleventh century), the writer offers, nevertheless, a hermeneutic reading seeking a significance capable of enriching our present critical consciousness.

As **ʾAbū Zeid** points out, **ʾal-Jurjānī** realized that any literary statement is a speech forming part of language, but with certain definable characteristics coming under the category of art. As language, it is subject to the laws of a given tongue. It has a vocabulary signifying certain meanings and acquiring significance in relation to other lexical items governed by rules of grammar. These rules, however, do not exhaust the actual relations that could be established, by the writer or speaker, among the infinite number of possible lexical items.

ʾAl-Jurjānī could be said to have distinguished, if only implicitly, between **langue** (in the sense of a grammatical system deeply embedded in the consciousness of a given group) and **parole** (in the sense of actual realization of these laws in an act of speech).

From this initial distinction **ʾal-Jurjānī** proceeds to formulate his concept of composition or construction **(nazm)** not in terms of linguistic or grammatical correctness, but in terms of artistic or literary qualities. While the rules of grammar dominate all levels of speech, literary speech is the exclusive property of its author, expressive as it is of his own mentality and mode of perception.

ʾAl-Jurjānī's distinction between 'the principles of grammar and the science of grammar' is based on a further distinction between linguistic structures that may seem equal from the perspective of normative grammar but have idiosyncratic characteristics determinant of the levels of speech. Strating from this premise, **ʾAbū Zeid** maintains that **ʾal-Jurjānī's** concept of **nazm** approaches the concept of **style** in its modern sense.

The nazm, whose rules are laid by the 'science of grammar', amounts to a 'study of literature' or a 'poetics'.

ʾAl-Jurjānī allies the capacity for composition with the mental capacity of the speaker. He also likens the relationship between a poet and his lexical items to that of a smith and his raw material. A poet does not start by fixing the meanings of words; rather he re-formulates agreed-upon lexical items and establishes new relations between them. A form is thus produced capable of affecting the significance of words and endowing them

FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

STYLISTICS

○ No. 1 - Vol. V ○ October - November - December 1984